

Die Passionsspiele in Niederbayern
und der Oberpfalz
im 17. und 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilian-Universität
zu München

vorgelegt von
GABRIELE HOGL
in München



Referent: Prof. H. H. Borchardt

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Dezember 1957

Vorwort

Die Anregung zur vorliegenden Untersuchung der barocken Passions-spieltradition in Niederbayern und der Oberpfalz verdanke ich Herrn Universitätsprofessor Dr. H. H. Borchardt, der wiederholt auf die vielen, noch ungeklärten Fragen des religiösen Volksschauspiels in Süddeutschland hingewiesen hat. Für die Anteilnahme, die er am Entstehen meiner Arbeit genommen hat, möchte ich meinen ganz besonderen Dank aussprechen.

Danken möchte ich auch für verschiedene Hinweise dem Leiter der Landesstelle für Volkskunde in München, Herrn Dr. H. Moser, und Herrn Domvikar Dr. J. B. Lehner in Regensburg, der mir freundlicherweise wesentliches Textmaterial zur Verfügung gestellt hat.

Darüber hinaus unterstützten mich viele Pfarrer und Archivare in Niederbayern und der Oberpfalz. Auch ihnen gilt mein Dank.

Inhaltsverzeichnis

Die Passionsspiele in Niederbayern und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert

Einleitung	1
I Tradition und Wiederaufleben der Passionsspiele in Niederbayern, im Innviertel, dem Bayerischen Wald und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert.	
A) Die historische Situation Niederbayerns und der Oberpfalz im Zeitalter des Barock	
1. Die geographisch-politische Struktur des Kurfürstentums	3
2. Die Gegenreformation	4
B) Die Theatertätigkeit der Orden.	
1. Das religiöse Theater im Dienst der Gegenreformation	10
2. Formen des religiösen Brauchtums in Spanien und Italien	15
C) Die Passionsspieltradition zwischen Oberpfalz und Innviertel.	
1. Spielpflege in vorbarocker Zeit	16
2. Blütezeit der Passionsspiele im Barock	18
II Der Inhalt einiger charakteristischer Passionsspiele der beiden Landschaften im Barock	25
III Untersuchungen zum Abhängigkeitsverhältnis der Texte und zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Spiele.	
A) Textliche Übereinstimmungen	33
1. Versparallelen der vorliegenden Spiele untereinander	33
2. Die Oberammergauer Passion als Vorlage für das Pfarrkirchner Spiel . .	39
3. Verbindungslinien zum reformatorischen Passionsspiel	43
B) Einfluß der Frömmigkeitsliteratur	60
1. Erbauungsbücher	60
2. Flugblattdrucke	65
C) Entwicklungstendenz der Spiele	71
1. Zusammenhang von Spiel und Prozession	72
2. Wiederaufnahme von mittelalterlichem Spielgut	76
3. Neue Passionstexte	77
Zusammenfassung	78
IV Die Motivik der Spiele, ihre Vorbilder und ihre charakteristischen Ausprägungen.	
A) Die Gestaltung der Leidensgeschichte	81
1. Prozeßführung	81
2. Passio Christi	86
3. Compassio Mariae	92
4. Die Jünger	95
5. Der Verrat des Judas und die Verleugnung Petri	97

B) Die Versinnbildlichung der Erlösungsidee	100
1. Paradiesspiel (Sündenfall)	101
2. Prozeßpiel (litigatio sororum)	102
3. Schäferspiel (Guter Hirte)	104
4. Tod und Teufel	105
5. Praefiguration und Parallelismus	109
C) Die Karfreitagsprozessionen	113
1. Passion	113
2. Praefigurationen	115
3. Allegorien und Symbole	115
Zusammenfassung	118
V Anmerkungen zur Sprache, zur dramatischen Form und zum Aufführungsmodus der Spiele.	
A) Die sprachliche Gestaltung der Texte	123
B) Dramaturgische Gesichtspunkte	127
C) Bühnenverhältnisse	131
Schluß und Zusammenfassung aller Untersuchungsergebnisse	135
Anmerkungen	139
Übersicht über die Spielbelege und Karte der Aufführungsorte	171
Quellennachweis und Literaturverzeichnis	179

Einleitung:

Die vorliegende Arbeit untersucht die Passionsspieltradition Niederbayerns und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert. Die Abgrenzung der beiden Räume entspricht nicht den heutigen Regierungsbezirken, sondern folgt im grossen der Aufgliederung des Kurfürstentums Bayern. Es sind die Rentämter Amberg, Straubing, Landshut und Burghausen. Das Rentamt Burghausen wurde inbegriffen, da es mit den beiden Rentämtern Landshut und Straubing etwa den Raum des alten Herzogtums Niederbayern (von 1255 bis 1506) ausmacht.

Während für Ober-, Nieder- und Innerösterreich, Nord- und Südtirol, Oberbayern und das Allgäu bereits zahlreiche Textausgaben, Spieluntersuchungen und Spielbelege vorliegen,¹ fehlen für Niederbayern und die Oberpfalz weithin grössere Veröffentlichungen, obwohl das Gebiet ebenbürtig neben diesen spielfreudigen Landschaften steht. Eine Reihe von Forschungsergebnissen hat bisher lediglich Hans Moser vorgelegt;² seine Arbeiten behandeln jedoch in erster Linie das heutige Oberbayern. Spielbelege gaben Leo Wilz und L. Usterling für Niederbayern, J. B. Lehner für die Oberpfalz heraus.³

Die dürftige Bilanz der Vorschung ziehen L. Schmidt (1953) und Karl Winkler (1940):

"Insbesondere für das Innviertel, ... müsste angesichts der Forschungen Hans Mosers in Bayern mehr getan werden".⁴

"Die Passions- und Ölbergspiele der Oberpfalz wurden noch nie zusammenfassend dargestellt und beschrieben".⁵

Was hier für Teilgebiete gesagt wird, gilt gleichermassen für den ganzen Raum.

An Quellen liegen dieser Untersuchung handschriftliche und gedruckte Texte des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie Ordinariatsakten von Regensburg und Passau, und Prozessionsordnungen zugrunde. Ergänzt wurde dieses Material durch Theaterzettel, Eintragungen in Chroniken, Kirchenbüchern, Ratsprotokollen und Rechnungen.

Darüber hinaus wurden zum Textvergleich handschriftliche und gedruckt vorliegende Passionsspiele des süddeutschen Raumes (vor allem Oberammergau, Weilheim, Hans Sachs), sowie Werke der An-

dachtsliteratur (hier besonders Martin von Cochem) herangezogen.

Neben Untersuchungen zum Problem der Passionsspiele und Passionsprozessionen überhaupt standen an einschlägiger Literatur lediglich Zeitschriftenaufsätze und Spielbelege zur Verfügung.

Das Thema der Arbeit und der Verlauf der Untersuchung werden im wesentlichen von folgenden Überlegungen bestimmt:

Gegenreformation und Passionsspiel stehen in einem nicht zu übersehenden Zusammenhang. Da diese Tatsache in Niederbayern und der Oberpfalz besonders deutlich wird, bietet sich eine Analyse der speziellen historischen Situation dieses Raumes sowie der besonderen Struktur der Orden, die ja Träger der grossen religiösen Erneuerungsbewegung waren, als Ausgangspunkt der Arbeit an. Damit wäre zugleich die im ganzen Land verstärkt einsetzende Spielpflege in der Mannigfaltigkeit ihrer Formen und in der engen Verbindung zum religiösen Brauchtum des Barock überhaupt aufzuzeigen.

Nach einem kurzen Zwischenkapitel, das lediglich über den Inhalt der einzelnen Spiele informieren soll, gelten die nächsten Ausführungen ausschliesslich Textvergleichen. Dieser Teil berücksichtigt besonders eventuelle Abhängigkeiten der Texte untereinander sowie zu räumlich und zeitlich benachbartem Spielgut, und ihr Verhältnis zu den populärsten Erbauungsschriften der Zeit. Im Anschluss daran wird die Möglichkeit einer Weiterentwicklung einzelner Texte überprüft.

Ein zweites Hauptkapitel ist der Interpretation der Motivik eingeräumt, wobei der Akzent der Untersuchung auf der besonderen Ausformung der Motive und ihrer für das Barock charakteristischen Intention liegt.

Die Qualität der Texte schliesst eine ausführliche Erörterung philologischer und dramaturgischer Fragen aus. Weit mehr Interesse verdient, trotz der spärlichen Angaben, das Gestaltungsprinzip der Bühne.

I Tradition und Wiederaufleben der Passionsspiele in Niederbayern, im Innviertel, dem Bayerischen Wald und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert.

A) Die historische Situation Niederbayerns und der Oberpfalz im Zeitalter des Barock.

1. Die geographisch-politische Struktur des Kurfürstentums.

Die Untersuchung beschränkt sich auf die Gebiete Niederbayern, Bayerischer Wald und Oberpfalz und das alte Innviertel.

Diese nach geographischen Gesichtspunkten willkürlich erscheinende Abgrenzung erklärt sich aus der staatsgeschichtlichen

~~Entwicklung: der Raum umfaßt das alte Kurfürstentum Bayern, so~~
wie es sich im grossen und ganzen im 17. und 18. Jahrhundert darstellt. Oberbayern wurde nur deshalb ausgenommen, weil es auf Spieltradition wie auf Textinterpretation hin bereits aufgeschlossen wurde. (Vgl. Einleitung S. 1)

Der bayerische Territorialstaat fand 1506 durch das von Albrecht IV. erlassene Primogeniturgesetz zur staatlichen Einheit.⁶ Ende des 16. Jahrhunderts war das Kurfürstentum in seinen Grundzügen entwickelt. Es umfasste im wesentlichen die heutigen Regierungsbezirke Ober- und Niederbayern, einige Landstriche östlich des Inn, nördlich der Donau und westlich des Lech, mit den Rentmeisterämtern München, Landshut, Straubing und Burghausen.

In das herzogliche Territorium schoben sich vor allem die weltlichen Herrschaftsgebiete der Bischöfe von Freising, Passau und Regensburg und der westliche Bezirk des Erzbistums Salzburg. Reichsunmittelbare Stadt war einzig Regensburg.

Die damalige Oberpfalz, ein Teil des alten bayerischen Nordgaus, wurde 1628 Maximilian I. als Entschädigung für seine Kriegskosten übertragen. Das Fürstentum war durch zahlreiche Enklaven unterbrochen. Amberg wurde ein neues Rentmeisteramt. Auf die oberpfälzischen Ämter Parkstein und Weiden musste zugunsten des Pfalzgrafen von Neuburg verzichtet werden. Diese "junge Pfalz", das Herzogtum Neuburg-Sulzbach, das nach dem Landshuter Erbfolgekrieg 1505 von der "oberen Pfalz" abgetrennt worden war, erbte erst Karl Theodor, aus der Sulzbacher Seitenlinie, 1742 von den Neuburger Wittelsbachern.

Das Innviertel wurde im Frieden von Teschen 1779 von Bayern abgetrennt. Die Städte Braunau, Schärding, Ried und Mauerkirchen kamen an Österreich.

2. Die Gegenreformation.

Die Gegenreformation bestimmt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die gesamte religiöse und staatliche Entwicklung Bayerns. Diese Tatsache ist von grundlegender Bedeutung für das reich entfaltete Passionsspielwesen des niederbayerisch-oberpfälzischen Raumes im Zeitalter des Barock: Die katholische Erneuerungsbewegung, die das Vordringen der Reformation aufhält und ihrerseits das religiöse Leben bereichert und vertieft, bildet die Voraussetzung für einen neu erstarkenden Passionsspielbetrieb und prägt mit ihrer zweckbestimmten Aufgabe entscheidend den Charakter der Spiele.

Ausschlaggebend für die katholische Struktur Bayerns war die Haltung der Herzöge. Luther gewann sofort nach seinem ersten Auftreten in Wittenberg Anhänger aus den verschiedensten Kreisen in Bayern. Die Kirchenspaltung war durch den Wormser Reichstag von 1521 entschieden. Im Jahre 1522 erschien das erste bayerische Religionsmandat. Man stand für die eigene Überzeugung und Tradition ein, unterstützt durch die Bestrebungen des Kanzlers Leonhard von Eck und Doktor Johannes Eck, dem Vorkämpfer des Katholizismus an der Ingolstädter Universität. Staatspolitische Erwägungen bestärkten die Herzöge in ihrer traditionellen religiösen Überzeugung. Man beabsichtigte, die Gefahren für die römisch-katholische Welt zu nutzen und mit Hilfe des Papstes die überkommenen Kirchenhoheitsrechte gegenüber den bayerischen Bischöfen zu erweitern und in den Besitz eines Teiles des ehemals bischöflichen Kirchenregimentes zu gelangen. Zugleich sahen die Herzöge in der Reformation eine Gefahr für den Staat. Luthers Haltung gegenüber den kirchlich gesinnten Fürsten und dem Kaiser konnte eine Empörung des Adels heraufbeschwören. Leonhard von Eck fürchtete vor allem eine revolutionäre Erhebung der Bauern.

Als die ersten grösseren Unruhen ausbrachen, verschärfte sich die Haltung gegenüber den Anhängern Luthers. So setzten unter Wilhelm IV. nach den Bauernaufständen sofort die Landesverwei-

sungen ein. Liess sich diese Erhebungen nicht nach Bayern fortpflanzen, hielt man vor allem den Vorkehrungen gegen die neue Religion stand. Albrecht V. schenkte den Lutheranern zunächst grosse Freiheiten ein, unterstützte jedoch im Anschluss an die angebliche Ablasstheorie, die aus dem Lande zu Ingolstadt 1563 ausschliesslich die grosse katholische Gegenbewegung.

Die Herzöge begnügten sich nicht damit, die neue Lehre zu unterdrücken, sie bemühten sich ebenso um eine Reform des alten kirchlichen Lebens.

Träger der Gegenreformation waren die aus dem Land kommenden Orden. Auf Initiative Wilhelms IV. kamen 1549 die Jesuiten nach Ingolstadt.⁷ Unter Albrecht V. wurde ihnen dort das erste bayerische Kolleg errichtet. Zwei neue Provinzen, Ober- und Niederdeutschland, gewann der Orden in 1562. Die Oberdeutsche Provinz umfasste zunächst Böhmen, das Erzherzogtum Österreich und das Herzogtum Bayern; schon sieben Jahre später wurde die bayerische Provinz abgetrennt. Nach Vorkommnissen der Räte des Herzogs mit Petrus Canisius auf dem Reichstag zu Augsburg gründete man in München 1559 das zweite Kolleg der Oberdeutschen Provinz. Im Jahre 1560 wurde das bayerische Schul- und Kirchenwesen nach den Vorschriften des Konzils von Trient geordnet.

Wilhelm V. förderte die Jesuiten, wo er nur konnte. Im Jahre 1583 liess er den Plan ausarbeiten zu einem grossartigen Neubau in München, der Kolleg und Kirche umfassen sollte. In Ingolstadt übertrug er den Jesuiten 1585 alle Dozenturen der artistischen Fakultät. Schliesslich und endlich war die Gründung des Kollegs St. Paul in Regensburg ausschliesslich dem Herzog zu verdanken. Darüber hinaus wurde ihnen die Betreuung der berühmtesten Wallfahrtskirchen anvertraut. Nach Passau berief Fürstbischof Erzherzog Leopold die Jesuiten und verschrieb ihnen durch Schenkung 1615 das Kolleg St. Michael.

Der streng katholische Maximilian I. setzte das Werk seines Vaters fort. Unter den neu gegründeten Kollegien waren Landshut, Burghausen (1629) und Straubing (1631). Nach Eroberung der Oberpfalz kamen die Jesuiten nach Neumarkt, 1621 nach Amberg, wo neun Jahre später ein Kolleg errichtet wurde. Das lutheri-

sche Bekenntnis war in der Oberpfalz sehr bereitwillig aufgenommen worden. Erfolg in der Zurückführung zur katholischen Kirche brachte erst das 1628 unter Berufung auf das landesherrliche Reformationsrecht erhobene Religionsmandat.

In der "jungen Pfalz" mussten die Jesuiten 1649 unter der Regierung des Herzogs Christian August Sulzbach verlassen. Im Kölner Vertrag von 1652 erhielt Christian August von seinem Oheim, dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm von Neuburg, unter der Bedingung des Simultaneum ecclesiasticum, die volle Souveränität über Sulzbach. Da 1656 der Herzog konvertierte, kehrten die Jesuiten wieder in das Gebiet zurück. In Weiden hatten die Protestanten sich dem Simultaneum mit Gewalt widersetzt. Die Lage der Jesuiten, die 1652 als Pfarradministratoren, Seelsorger und Lehrer in die Stadt kamen, war sehr schwer. In Straubing dagegen blühten Gymnasium und Seelsorge. Missionsstationen wie Parkstetten, Geiselhöring, Falkenstein und Windberg wurden gegründet.

Selbst noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts wuchs die Zahl der Ordensangehörigen; die Volksmissionen nahmen weiterhin zu. Je mehr man aber mit der Aufklärung auf utilitaristische Grundsätze in den Schulen Wert legte, konnten die jesuitischen Gymnasien und die Ingolstädter Universität nicht mehr als vorbildlich gelten. Tatsächlich trat in der strengen Bevorzugung der lateinischen Sprache an den Schulen, der scholastischen Philosophie an der Universität und in der ganzen humanistisch angestrebten Bildung überhaupt eine Stagnation ein. Die Realschule löste die alte jesuitische Schule ab, die Universität zu Ingolstadt prägte ein neuer vom Fortschrittsglauben erfüllter Geist.

Die Ausübung kirchlicher Rechte von Seiten des Staates hatte mehr und mehr eine Art Staatskirchentum absolutistischer Prägung zur Folge. So wurde 1770 die Provincia Bavarica aus dem Ordensverband gelöst und zu einer selbständigen Provinz erklärt. Drei Jahre später, am 21. Juli 1773, wurde der Orden von Rom aus aufgelöst.

Neben den Jesuiten tat sich besonders der 1525 gegründete Kapuzinerorden hervor, der sich im Zuge der Gegenreformation vor allem der Seelsorge annahm.⁸

Die tirolisch-bayerische Provinz wurde unter Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und dessen Gemahlin Anna Katharina von Mantua 1593 gegründet. Die tiroler und bayerischen Klöster bildeten bis zur Teilung 1668 die e i n e tirolische Provinz.

In Bayern förderte Maximilian I. den Orden und erbaute ihm die ersten Klöster: 1600 in München, 1610 in Landshut, 1614 in Straubing. Auch das protestantische Regensburg erhielt schon 1613 ein Kapuzinerkloster, dessen Errichtung Kaiser Matthias trotz des Protestes des evangelischen Magistrates durchsetzte. Passau hatte einen Kapuzinerkonvent seit 1610.

Innerhalb kurzer Zeit entstanden Kapuzinerniederlassungen im ganzen Land. Ihre Missionstätigkeit unterschied sich von der der Jesuiten darin, dass sie ihre religiösen Bestrebungen und Neuerungen auch auf Ackerstädte und Pöbelsmärkte richteten. Somit wurden nicht nur die grösseren Städte von der Gegenreformation erfasst, der Geist der neuen Bewegung wurde ins ganze Land getragen.

Während des dreissigjährigen Krieges erfolgten die Gründungen der Klöster Braunau (1621) - Wasserburg (1624) - Deggenndorf (1652) - Schärding (1635) durch Maximilian I. und Erzherzog Leopold von Österreich gemeinsam - Mühldorf (1640) durch den Erzbischof Graf Paris von Lodron zu Salzburg - Vilshofen (1642) durch den Fürstbischof von Passau - Ried (1644) im Namen des Herzogs Maximilian Philipp - Burghausen (1654).

Für die Oberpfalz hatte Kurfürst Maximilian I. in Übereinstimmung mit den Fürstbischöfen von Bamberg, Eichstätt und Regensburg die Kapuziner 1627 nach Neumarkt berufen. Ein Konvent kam jedoch erst unter Ferdinand Maria und dem Fürstbischof von Eichstätt 1674 zustande. Der Herzog von Sulzbach bestimmte 1659 im Einvernehmen mit dem Ordinariat Regensburg die Orte Weiden, Vohenstrauß und Parkstein als Missionsstationen. Im Jahre 1685 errichtete Kurfürst Philipp Wilhelm von der Pfalz das Kloster zu Schwandorf, das zu einer Art Zentralkloster für die drei Missionsstationen in der "jungen Pfalz" wurde.

Der Gründung des Klosters Erding 1629 unter Max Emanuel setzte der Bruder des Kurfürsten, Bischof von Freising, der selbst der neuen Reformidee huldigte, Schwierigkeiten entgegen. Mit Genehmigung seines Nachfolgers wurde 1699 das Kapuzinerkonvent in Moosburg erbaut.

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts sah den Orden auf dem Höhepunkt seiner Tätigkeit. Es entstanden die Klöster Burglengenfeld und Vilsbiburg (1706), Neustadt an der Waldnaab (1709) und Sulzbach (1732).

Die wachsende Zahl der Klosterniederlassungen machte bereits 1711 die Abtrennung der fränkischen Provinz notwendig. Im Jahre 1770 wurde durch kurfürstlichen Erlass die schwäbisch-pfälzische Provinz von der bayerischen abgesondert. Wie beim Jesuitenorden bestimmte auch hier das Denken des aufgeklärten Absolutismus die Neuordnung, nämlich die Grenzen der bayerischen Provinz beider Orden mit denen der bayerischen Landeshoheit in Einklang zu bringen.

Durch den Frieden von Teschen war deshalb die Abtrennung der drei Klöster in Ried, Braunau und Scharding 1780 von selbst gegeben.

Der Mutterorden der Kapuziner, die Franziskaner, entfalteten eine nicht minder grosse gegenreformatorische Tätigkeit.⁹ Sie hatten selbst eine Erneuerung ihres Ordens vorgenommen. Bayern wurde 1625 auf Wunsch Maximilians I. zur selbständigen Reformatenprovinz ernannt. Fünf Jahre später wurde die bayerische Provinz von der ultramontanen Ordensfamilie gelöst und der cismontanen Familie, der auch die italienischen Klöster angehörten, einverleibt.

Die Reform nahmen die Klöster Landshut 1620 und Kelheim 1622 an. Passau, wohin die Franziskaner 1564 von Bischof Urban von Trenbach berufen worden waren, verblieb bei der Strassburger Mutterprovinz. Eine grosse Zahl von Reformatenniederlassungen wurde neu gegründet: Amberg (1623) - Pfreimd (1628) - Regensburg (1630) - Cham (1631) - Dingolfing (1640) - Eggenfelden (1648) - Altötting (1653) - Neuburg Heilig Blut (1656) - Kemnath (1658) - Dietfurt (1660) - Pfarrkirchen (1668) - Freistadt (1681) - Landau (1683) - Amberg, Wallfahrt Maria-Hilf (1696) - Straubing (1701) - Neuötting (1715) - Neunburg vorm Wald (1722) - Beilngries (1732).

Die alten bayerischen Klöster, die selbst der Niedergang des geistig-religiösen Lebens erfasst hatte, zählten zunächst nicht zu den Initiatoren der katholischen Gegenbewegung. Erst nach Fe-

stigung ihrer wirtschaftlichen Struktur und der Sicherung ihrer finanziellen Verhältnisse - durch Ankauf von Ländereien im dreissigjährigen Krieg - bemühten sich die Klöster neben den Jesuiten und Kapuzinern um die Missionierung des Landes und wurden später zu den eigentlichen Trägern der Barockkultur.

Besondere Bedeutung erlangten die Benediktiner.¹⁰

Noch vor der Auflösung des Jesuitenordens setzte eine reiche Tätigkeit auf literarisch-künstlerischem Gebiet ein. Mit der Gründung der Universität Salzburg (1622) durch Erzbischof Graf Paris von Lodron, der die Lehrstühle ausschliesslich mit süddeutschen Benediktinern besetzte, und der 1641 in Salzburg ins Leben gerufenen Kongregation griff der Einfluss der Benediktiner ins Kurbayerische über.

Die Konstituierung der bayerischen Benediktinervereinigung im Jahre 1684 förderte im hohen Mass ihre wissenschaftliche Tätigkeit in Bayern. Die Kongregation erklärte sittlich religiöse Vollkommenheit und Gelehrsamkeit als ihre höchsten Ziele. So wurde denn auch ein ganzes Jahrhundert hindurch, von 1687 bis 1786, in theologischen und philosophischen Kursen das Studium congregationis benedictino bavarica betrieben. Das Studium Comune pflegten vor allem Maltersdorf in Niederbayern, und Emsdorf, Michelfeld und Priessling in der Oberpfalz. Eine philosophisch-theologische Lehranstalt befand sich von 1766 bis 1802 im Stift St. Emmeran in Regensburg. Die literarische Tätigkeit wurde darüber hinaus noch durch die 1752 gegründete Societas litteraria germano-benedictina gefördert.

Gymnasien und Studien seminarien gesellten sich ebenbürtig zu den Schulen der Jesuiten. Das erste Gymnasium hatte Fürstbischof Johann Franz 1697 zu Freising gegründet und besetzte es von 1698 an vollständig mit Benediktinern. Was die Universität Salzburg für das Fürstbistum Salzburg im grossen war, bedeutete das Gymnasium in Freising für Bayern im kleinen. Weitere Gymnasien befanden sich innerhalb der Stifte. In der 1711 gegründeten Ritterakademie zu Ettal unterrichtete man den höfischen Adel im Sinne des französischen Erziehungs- und Bildungsideals.

Die Benediktiner passten sich den Zeitläuften in weitaus grösserem Masse an. Nach Aufhebung des Jesuitenordens übernahmen sie nicht nur sämtliche Lehrstühle der theologischen und philosophischen Fakultät der Universität in Ingolstadt, sondern betreuten

auch das ganze Mittelschulwesen und stellten die meisten Lehrer in den Gymnasien.

B) Die Theatertätigkeit der Orden.

1. Das religiöse Theater im Dienst der Gegenreformation.

Ein entscheidender Faktor innerhalb der gegenreformatorischen Bestrebungen der einzelnen Orden und charakteristisch für die gesammelt vorgetragenen seelsorgerischen wie pädagogischen Bemühungen ist die Anwendung aller nur möglichen Mittel eines theatrum sacrum grossen Stils. Wie sich die Träger der Rekatholisierung in ihrer geistigen Haltung und in ihrer Stellung zum Volk unterscheiden, ebenso nutzen sie differenziert die verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten des Theaters. Die Jesuiten knüpften mit ihren Schulkomödien an die Aufführungen der Poetenschulen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Die Art ihrer Spiele reicht vom deklamatorischen Schuldiallog bis zur prunkvollen mehrtägigen Festvorstellung vor Hof und Bürgerschaft. Charakteristisch für alle Aufführungen jedoch bleibt der gedankliche Gehalt, der sich nie auf das rein Stoffliche beschränkt und immer die Frage der Erlösung zum Mittelpunkt hat. Den Ausgangspunkt bildet - zu welchem Gedankkunstwerk das Jesuitentheater im Zeitalter des Barock auch werden mag - stets ein dialektisch dogmatisches Moment.

Die Schuldialloge wurden meistens in Klassen abgehalten, sehr bald schon hier mit szenischem Apparat. Für die mittleren Deklamationen erlaubte die 16. Regel der Rhetorikprofessoren die Benützung der Kirche. Vor allem verehrte man das Heilige Grab am Karfreitag und Karsamstag in solchen Dialogen. Wie sehr diese sich Spielen annäherten, zeigt ein Beschluss der Provinzialkongregation der Oberdeutschen Provinz von 1587: "Man soll in den Dialogen Mass halten in Bezug auf die Zahl der Personen, den Stoff und den Apparat, da sie eher Komödien seien, welche ohne Bewilligung des Provinzials nicht aufgeführt werden dürfen. ... In der Kirche dürfen keine Dialoge aufgeführt werden, nur katechetische Dialoge sind dort gestattet."¹¹ Grössere Aufführungen, "Komödien" im eigentlichen Sinn, fanden in der Aula auf dem jeweils aufgeschlagenen Theater, im Hof des Gymnasiums oder auch

auf öffentlichen Plätzen statt. Von der Fülle der Stoffe seien für unser Thema lediglich die der Fastenzeit und Osterwoche angeführt.

Die Heilig-Grab-Dialoge in der Kirche waren mehr gelehrt dogmatische, nie aber volkstümlich gehaltene Passions- und Osterspiele. Als Gegenstand der Osterspiele findet sich oft "Magdalenen's Klage am Grab des Heilandes", so am Ostermontag 1602 in Regensburg. "Magdalena am Ostermorgen" wurde am Weissen Sonntag 1627 in Amberg aufgeführt: Magdalena erscheint mit zwei allegorischen Figuren, der Natur und der Gnade, am Grab des Herrn, spricht mit den Engeln und dann mit dem Auferstandenen. Dieses Szenarium wurde 1638 in München wiederholt.

Die Schüler bilden mit der Zeit gesonderte Schauspielgruppen, die jeweils die einzelnen Aufführungen des Kirchenjahres betreuen. Passion und Auferstehung Christi stellen lediglich einen Teil der Vielzahl von Themen in der Fasten- und Osterzeit dar. Man gibt zum Beispiel die "Verzweiflung des Judas" und stellt in der Fastenzeit die Vorbilder der Erlösung und in der Passionswoche die Erlösung selbst vor. Franz Lang, Professor der Rhetorik und Autor vieler Spiele, tätig an den Kollogien in München, Augsburg, Ingolstadt, Eichstätt, Burghausen und Altötting, behandelt in dem Münchner Osterspiel von 1688 die Verbannung des Pilatus, der wegen der Verurteilung des unschuldigen Nazareners seines Amtes entsetzt wird; 1690 schreibt er eine "Verteidigung der Auferstehung durch Longinus"; "Mors triumphata", 1680 in Augsburg aufgeführt, hat schliesslich den Triumph des Auferstandenen über den Tod zum Inhalt.

Neben den Dialogen und Spielen der Jesuitenschulen pflegten die Kongregationen eine bestimmte Art von Meditationen. In der Vorrede zum "Theater der ästhetischen Einsamkeit"¹² berichtet der Verfasser Franz Lang: dass seit Jahren an den Sonntagen der Fastenzeit an Stelle der gewohnten Ansprachen fromme Schauspiele mit Musik und Theaterbeobachtung getreten seien. Der szenische Apparat sei durch lebende Bilder und gemalte Embleme ersetzt worden. Schliesslich habe sich ein zweifacher Aufführungsmodus herausgebildet: entweder habe man nur gesungen oder in ausgedehnte Kolloquia Gesänge eingefügt. - Der Stoff war auf die vier Fastensonntage verteilt: Die Todesangst Christi am Ölberg - Gefangennahme - Verhör - Geisselung und Dornenkrönung. Von diesen

Sonntagsbetrachtungen unterscheiden sich die Meditationen an den Samstagen. Auch hierüber gibt Franz Lang Aufschluss in seinem "Theater des Schmerzes und der Liebe":¹³ Man betete zuerst zum Heiligen Geist, sodann wurde der Vorhang aufgezo- gen, und auf dem Theater zeigte sich in heller Beleuchtung das zu betrachtende Geheimnis, dargestellt in Statuen und lebenden Bildern.

Ein Beispiel für den Inhalt solcher Betrachtungen: exhibitio I: Christus wird mit der Faust ins Gesicht geschlagen - exhibitio II: Christus wird zum Tode verurteilt - exhibitio III: die Verzweiflung des Judas. - Das Theater musste also für szenische Verwandlung eingerichtet sein.

Unter den eigentlichen Schauspielen finden sich auch Passions- spiele, die innerhalb und ausserhalb der Kirche aufgeführt wurden. So ist zum Beispiel Anfang des 17. Jahrhunderts ein deut- sches Passionsspiel in der Michaelskirche zu München im Beisein des Hofes aufgeführt worden.¹⁴

Diese Spiele in deutscher Sprache hatten weniger pädagogische Absichten, sondern eine ausgesprochen sakrale Funktion. Da sie einen möglichst breiten Zuschauerkreis zum Zwecke der Seelsorge und Erbauung ansprechen sollten, wurden bei aller gedanklichen Durchdringung doch vereinfachte, volkstümliche Formen bevorzugt. Mitte und Ende des Jahrhunderts berichten die Diarien von Lands- hut und Amberg ebenfalls von Passionsspielen; so das Landshuter am 4. April 1654 von einer zweimaligen Aufführung eines deut- schen "Dramas am Grabe", Amberg am 15. und 16. März, dem Karfrei- tag und Karsonntag, des Jahres 1672 von der Aufführung eines deutschen Passionsdramas.

Der Seelsorge dienten ebenso Passions- oder Bussprozessionen. Dabei trug in der Regel einer der Poenitenten als Christus das Kreuz dem Zug voran.¹⁵

Die missionierende Tätigkeit der Kapuziner war ausschliesslich auf die Seelsorge abgestellt. In ihren Veranstaltungen tritt das Wort hinter dem Bild zurück. Zum ersten deswegen, weil die Kapuziner mit der Missionierung später als die Jesuiten einset- zen, erst zu einem Zeitpunkt, da das Bildhaft-Anschauliche des Barock bereits in starkem Masse die gedanklich-rhetorischen Kon- zeptionen des Humanismus verdrängt und abgelöst hat; zum anderen, weil das Plastisch-Illustrative dem Verständnis der breiten Mas-

so mehr entgegenkam als das zur Abstraktion tendierende Wort.

Berühmt sind die Karfreitagsprozessionen, die sich von Tirol aus über die ganze Kapuzinerprovinz verbreiten.¹⁶ Die Prozessionsordnung von Meran aus dem Jahre 1745¹⁷ sieht kostümierte Personen, Wagen und Schilder vor, die nicht nur auf das Leiden Christi hinweisen, sondern - ähnlich den Fronleichnamsprozessionen - Motive aus dem ganzen Leben Jesu aufgreifen. Zwischen den einzelnen Gruppen waren Vorbilder aus dem Alten Testament, Præfigurationen, eingeschaltet. Die Stationen der Leidensgeschichte selbst gingen weit über die biblische Vorlage hinaus. Kurze Reimverse wurden verfasst, die erklärend, gleich mittelalterlichen Spruchbändern, zu denken sind.

In Niederbayern und der Oberpfalz sind solche von Kapuzinern eingeführte Karfreitagsprozessionen für Straubing, Deggendorf (hier unter Beteiligung von 500 Personen) und Schärding belegt.¹⁸ Die Relatio von 1723 erwähnt die große Inanspruchnahme des Ordens durch die Prozessionen für das Corpus-Christi-Bruderschaftsfest und für den Karfreitag in wenigstens 17 Ortschaften der damaligen bayerisch-schwäbisch-pfälzischen Provinz.

Ebenfalls von den Kapuzinern angeregt sind die sogenannten Ölbergandachten, die in engem Zusammenhang mit den Fastenpredigten stehen. Zum ersten Mal fanden sie in München am Gründonnerstag des Jahres 1674 statt. Zunächst war zur Betrachtung nur ein Altar mit einem Bild Christi (am Garten Gethsemane) aufgestellt worden. In der Folge gestaltete man diese Betrachtung theatralisch bildlicher aus. Die erwähnte Relatio schildert, dass man ein "Theater" errichtete, auf dem die Todesangst Christi am Ölberg dargestellt wurde. Ein Prediger kommentierte die Geschehnisse.

Das Theater der Benediktiner weist manche Parallelen zu dem der Jesuiten auf. Durch Lage und Tradition der Klöster stehen sie jedoch in einem viel engeren Kontakt und regerem Austausch mit der Landbevölkerung.

Auch von ihnen wissen wir, dass sie Passionsspiele aufführten, ob sie nun neue der Mentalität der Landbevölkerung angepasste Texte schrieben, altes Spielgut wiederaufnahmen und bereits vorhandene Texte ihrer Zeit angingen. Wichtig in diesem Zusammenhang ist nicht so sehr, dass sich der Benediktinerpater Ferdi-

nand Rosner als einer der vielen Umgestalter in die Oberammergauer Passionsspieltradition einreicht, sondern, dass gerade seine Textfassung Vorlage für Neudichtungen und Umarbeitungen anderer Texte wurde.

Erzbischof Wolf Dietrich, der nach dem Vorbild des grossen Umgangs in München die Fronleichnamsprozession in Salzburg umgestaltete, führte 1613 auch Karfreitagsprozessionen ein, die hundert Jahre später fast ausschliesslich von der Universität betreut wurden.¹⁹ Der Unterschied der Prozession von 1613²⁰ zu der der Kapuziner in Meran aus dem Jahre 1745 betrifft Inhalt und Form. In Salzburg traten nur Gestalten aus der Leidensgeschichte Christi auf, die alle durch die biblische Vorlage bestimmt waren. An den einzelnen Stationen erläuterte ein Eremit in deutschen Versen die Bedeutung der Figuren; in Meran dagegen sprachen die Darsteller während des Zuges den Kommentar selbst. Für das Jahr 1712 ist eine Salzburger Benediktinerprozession belegt,²¹ die nun allerdings weit über die Durchführung der ein Jahrhundert zurückliegenden Prozession hinausreicht. Man gestaltete den Leidensweg Christi bedeutend ausführlicher und fügte alttestamentarische Vorbilder sowie eine Schilderung des Sündenfalls ein. Hinzu kamen symbolische Bilder, die vor allem auf den Triumph Christi, seinen Sieg über den Tod, sowie die beliebte Vorstellung von der gefesselten menschlichen Seele hinwiesen. In drei Variationen wurde die Seele dargestellt: Pluto, der Höllenfürst, und die bedrängte menschliche Natur; Furien und die von Teufeln gefesselte menschliche Seele; der Tod, die versklavte Seele mit sich schleppend.

Zusammengefasst ergibt sich für die Theatertätigkeit der Orden im Dienst der Gegenreformation folgendes Bild:

Die Jesuiten bevorzugten in ihren Schuldialogen, ob sie Osterspiele in den Klassen oder Grabdialoge in den Kirchen waren, entsprechend ihren pädagogischen Absichten das katechetische Drama. Für die Kongregationen, deren religiöse Betrachtungen man vertiefen wollte, wurden kleine Schauspiele mit überwiegend musikalisch-bildlichem Akzent aufgeführt. Bürgerliche Kreise hingegen sprach man mit volkstümlichen deutschen Passionen, die in und ausserhalb der Kirche stattfanden, an. Diese dreifache Art der Darstellung entspricht den Grundformen des Jesuitendrama-

mas innerhalb seiner gesamten Entwicklung überhaupt: einfacher Dialog, szenische Betrachtung, Schauspiel.²²

Der Einfluss der Jesuiten richtete sich schon durch die Lage ihrer Konvikte und Kollegien, vor allem aber durch ihre geistige Führerstellung auf die gehobene Schicht des Bürgertums und des Adels. Erst nach 1650 setzte eine breitere Wirkung auf das gesamte Volk ein, jetzt vor allem durch die Mittlerstellung der bayerischen Klöster. (Benediktiner!)

Die Kapuziner als Bettelorden wirkten naturgemäss in den minder vermögenden und weniger gebildeten Volksschichten in Stadt und Land. Mit einfachen und drastischen Mitteln arbeitend, gingen sie in ihren Aufführungen ganz auf die Mentalität dieser Bevölkerungskreise ein. Während die jesuitischen Karfreitagsprozessionen im ganzen 16. Jahrhundert reine Bussprozessionen mit Geisslerumzügen blieben, schoben sich bei den Kapuzinern von Anfang an zwischen die einzelnen Poenitentengruppen szenische Darstellungen der Passion Christi: auf Wagen wurden lebende Bilder (*scenae mutae*) postiert, andere Gruppen folgten zu Fuss (*scenae ambulatoriae*), über den ganzen Zug waren schliesslich Bilder oder Statuen (*fercula*) und Fahnen (*labra*) verteilt.

Die in Szene gesetzte Ölbergandacht geht auf ihre Initiative zurück. Texte früher Spiele sind nicht überliefert, doch verfügten auch die Kapuziner über kleine "ludi", die in Wort, Bild und Musik der Erbauung und Belehrung aller dienen sollten.²³

2. Formen des religiösen Brauchtums in Spanien und Italien.

Die berufenen Orden (Jesuiten und Kapuziner) übermittelten bei aller Anpassungsfähigkeit an die theatralische Gestaltungsweise ihrer Tätigkeitsfelder romanisch geprägte Spielformen. Die besonders im niederbayerisch-oberpfälzischen Raum zahlreichen Prozessionen, Predigtspiele und Stationsauftritte zeigen in der formalen Gestaltung deutlich die Einflüsse des religiösen mittelalterlichen Theaters Spaniens und Italiens.

Prozessionen und Umzüge bieten dem angeborenen Spieltrieb des Romanen und seiner Freude an der theatralischen Schaustellung ein reiches Betätigungsfeld. Nirgends findet man zum Beispiel derart liebevoll bis ins kleinste Detail ausgeklügelte Prozessionsordnungen und Umzugskataloge wie in Italien.²⁴

In Spanien und Portugal führte man seit dem 13. Jahrhundert Spielszenen, die sogenannten "autos sacramentales" auf, die meistens allegorisch-mystischen Inhalts waren.²⁵ Sie wurden häufig mit einer Prozession verbunden, in der die Darsteller entweder auf Wagen fuhren oder zu Fuss gingen. Die Spiele erreichten im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt und waren von dramatischer Bewegtheit.

Bei den im 15. Jahrhundert in Italien sich entwickelnden "Sacra Rappresentazione", die szenisch komponierte Prozessionen mit kurzen Spielen verbanden, beanspruchte zwar der Text literarischen Eigenwert, doch kann man ihm auf Grund seiner ausschliesslich pädagogischen Funktion weder dramatischen Aufbau noch künstlerische Wirkung zubilligen.²⁶ Gegenüber den "autos sacramentales" geht es in diesen Spielen nicht um die Versinnbildlichung der metaphysischen Gedankenwelt des Christentums.

Sowohl die Darstellungsart der "autos sacramentales" wie der "Sacra Rappresentazione" mitbestimmten den Charakter der Prozessionsspiele Niederbayerns und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert.

Die "Devotionen", Predigtspiele, die sich von lebenden Bildern im 14. Jahrhundert zu regelrecht theatralischen Handlungen ausweiteten, behielten ganz ihren beschaulichen Charakter. Sie scheinen die Vorbilder für die Ölbergsszenarien der Kapuziner abgegeben zu haben, zumal sie vor allem von den Franziskanern gepflegt worden waren.

C) Die Passionsspieltradition zwischen Oberpfalz und Innviertel.

1. Spielpflege in vorbarocker Zeit.

Die Orden waren also die Anreger und Organisatoren der Passionsspiele und verfolgten damit eine reformierende Absicht, die Wiederherstellung und Erneuerung des religiösen katholischen Lebens.

Bedeutete die Epoche der Gegenreformation für das niederbayerisch-oberpfälzische Gebiet somit einen Beginn des Passionsspielwesens überhaupt?

In Süddeutschland hatten sich wie in Tirol und den katholischen

Kantonen der Schweiz noch im 16. Jahrhundert alte Passionsspiele erhalten.²⁷ Da Bayern vorwiegend Agrarland war, und sich seine Herzöge in ihren zentralistischen Bestrebungen der Verstärkung des Landes, wie es in Württemberg und Schwaben geschehen war, entgegenstellten, hatte es am mittelalterlichen Grossspiel der reichen Bürgerstädte wenig Anteil.

In unserem Raum lassen sich vor allem in der freien Reichsstadt Regensburg (mit dem Prophetenspiel von 1194)²⁸ schon früh Ansätze zu einer Passionsspieltradition feststellen, die das ganze Mittelalter über anhält.²⁹ Auch in der Stadt Amberg wurde im Mittelalter Passion gespielt. Im Jahre 1524 ist belegt, dass das Passionsspiel wegen der Ankunft des Kurfürsten Ludwig V. verschoben werden musste.³⁰ Hans Sachs erhält 1560 den Auftrag für die 1538 protestantisch gewordene Stadt eine neue Passion zu schreiben.³¹

Da in der Oberpfalz im Gegensatz zu Altbaiern auf Grund der reichen Erzvorkommen und der günstigen Handelslage die Voraussetzungen für ein reiches städtisches Wesen gegeben waren, ist für dieses Gebiet eine grössere mittelalterliche Passionsspieltradition anzunehmen.

Für das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts hat die jüngere Forschung nachgewiesen, dass Altbaiern mit rund 400 Aufführungen einen überraschend starken Anteil am volkstümlichen Spiel der Schulmeister und Meistersinger hatte.³² Spielorte waren eben jetzt nicht nur die grossen Handels- und Freien Reichsstädte, sondern auch mittlere Städte mit ihren reichen, selbst künstlerisch organisierten Handwerkszünften.

Für Straubing ist Ende des 16. Jahrhunderts eine Passion belegt. Aus Rechnungen des benachbarten Klosters der Prämonstratenser in Windberg geht hervor, dass 1594 und 1596 die Passion "bei sanct Jacob in Straubing" gespielt wurde.³³ Hier haben wir eine Passionsaufführung der lateinischen Schule "bei St. Jakob" vor uns.

Für Niederbayern und der Oberpfalz lässt sich also eine bis ins Mittelalter zurückreichende Passionsspieltradition feststellen, deren Hauptgewicht in der Oberpfalz auf der Spielpflege des Mittelalters, in Altbaiern auf dem volkstümlichen Spiel der Reformationszeit beruht. Es wird nachzuweisen sein, inwieweit die Kapuziner und Jesuiten altes Spielgut wieder aufnahmen und ihren

Spielintentionen anpassten.

2. Blütezeit der Passionsspiele im Barock.

Wie ausgedehnt und vielfältig der Spielbetrieb in unserem Gebiet gerade im Zeitalter des Barock war, geht vor allem aus den Akten der weltlichen und geistlichen Verwaltungszentren hervor, hatten doch die Pfarreien von der Art der Spiele Bericht zu erstatten, und die Markt- und Stadträte um die Wiederaufführungsrechte zu versuchen.³⁴

Die ersten Verbote gegen die Aufführung von Passionsspielen gingen von der Diözese Regensburg schon 1721 aus. Erst 1762 folgte das Ordinariat München und beantragte bei der kurfürstlichen Regierung ein Verbot der Passionsspiele und auch bereits der Karfreitagsprozessionen. Das Ordinariat Passau griff 1763 ein. Am 2. März 1763 erfolgte das erste kurfürstliche Gebot, dass Passionstragödien abzuschaffen und die Karfreitagsprozessionen auf eine frühere Zeit zu verlegen sind. Die Massnahmen mussten bei der Spielbegeisterung der Stadt- und Landbevölkerung oftmals wiederholt werden. Überschreitungen waren trotz Androhung von Strafe häufig. Obgleich 1769 eigens ein Zensurkollegium gegründet wurde, das einen immer stärkeren Rückgang der Passionsaufführungen zur Folge hatte, spielte man an einzelnen Orten noch bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts.

(Spielbelege für das heutige Niederbayern haben L. Wilz, nach Quellen des Stadtarchivs zu Landshut und des Staatsarchivs zu München, und Usterling, unter Benützung von Ordinariatsakten von Regensburg, zusammengestellt.³⁵ Da über die Oberpfalz und das alte Innviertel nur spärliche Notizen vorliegen, werden in einer dieser Arbeit beigelegten Gesamtübersicht, die die Forschungen von Wilz und Usterling sowie andere Veröffentlichungen berücksichtigt und ergänzt, alle Belege aus den Ordinariatsakten von Regensburg und von Passau, die bisher noch nicht herausgegeben worden sind, angeführt.)

Aus dem Material, das dem folgenden Kapitel zugrundeliegt, geht hervor, dass die Verbindung von Volk und Geistlichkeit bis zum Ende gewahrt bleibt. Die Orden und Klöster, die die Spiele und Prozessionen angeregt haben, fungieren als Organisatoren und sind

zum grossen Teil auch die Verfasser oder Überarbeiter der Texte.

In Neuötting, wo die Jesuiten seit 1600 neben dem Pfarrer als Seelsorger tätig waren, wurde bis zum endgültigen Verbot gespielt.³⁶ Augustiner-Chorherren liessen in Kösslarn 1633 eine "Karfreitags-Comödi vom Leiden Christi" aufführen.³⁷ Dem Gesuch des Magistrats von Kemnath an das Ordinariat Regensburg von 1725, eine "Karfreitagskomödie" spielen zu dürfen, mit der triftigen Begründung, dass der Markgraf von Bayreuth dem Spiel verschiedene Male beigewohnt hätte, liegt ein Begleitschreiben eines Jesuitenpaters bei.³⁸ Der Stadtpfarrer von Freystadt berichtet 1730, dass der Franziskaner-guardian Daniel Mulzer vor einem Jahr an anderen Orten der Oberpfalz am Karfreitag eine Vorstellung des ganzen Leidens Christi auf öffentlichem Platz arrangiert habe.³⁹ Der Pfarrer zu Amberg meldet 1731, dass in Rötz von den Augustinern alljährlich "Karfreitagskomödien" gespielt werden.⁴⁰ Der Dechant von Pondorf beschuldigt 1735 die Kapuziner und den Präses der Corpus-Christi-Bruderschaft, dass sie eine Passionsaufführung veranstaltet hätten.⁴¹ Ähnliche Beispiele liegen für die Orte Burglengenfeld, Schwandorf, Landau, wo man sich auf eine alte Spieltradition beruft, und Triftern vor.⁴²

Klöster, Konvikte, Missionsstationen und Kirchen, die von Klöstern inkorporiert sind, sind für die regionale Konzentrierung der Spieltradition von grosser Bedeutung. Je weiter sich die Reformorden nämlich ausbreiten, umso stärker wächst die Zahl der Spielorte an. Allerdings waren Aufführungen im 18. Jahrhundert fast zur Mode geworden; hinzu kommt, dass man vielerorts mehr den materiellen Vorteil als das religiöse Anliegen im Auge hatte. Die Bevölkerung war in den meisten Fällen auf den Beistand des Pfarrers angewiesen, der häufig ihre Bittgesuche unterstützte. Darüberhinaus geht aus den Aufstellungen der Karfreitagsprozessionsordnungen hervor, dass die von den Orden neu organisierten oder wieder errichteten Bruderschaften an der Gestaltung der Karwoche erheblichen Anteil hatten. An den Passionsspielen waren also selbst auf dem Lande nicht nur die Bauern und Ackerbürger beteiligt, sondern auch Geistlichkeit und ländlicher Adel.

Passionsspiel und Karfreitagsprozessionen fügen sich in ihren Darstellungsformen ganz in das karfreitagsliche Brauchtum ein, das vorwiegend auf die Verehrung des leidenden Christi ausgerichtet ist, und so zu seinem ursprünglichen Anlass zurückfindet.⁴³

Die älteste Form des Heiligen Grabes, die Nachbildung des Originals in Jerusalem, kommt im 17. Jahrhundert erneut auf und steht jetzt in engem Zusammenhang mit der von dem Jesuiten Karl Auesert erneuerten Kalvarienbergkapelle.⁴⁴ Die Grabkirchen befanden sich im Gegensatz zum Mittelalter nicht auf dem Kalvarienbergen der einzelnen Orte, sondern erst 1668 in Pfarrkirchen, 1684 in Neumarkt, 1710 in Pöchlarn, 1711 in der Heiligen Grab-Kapellen.⁴⁵

Die Prozessionen zogen meistens auf den Kalvarienberg, wobei man die Stationen der Kreuzwegandacht betete oder das Geschehen auf dem Weg nach Golgatha szenisch darstellte, wie es zum Beispiel bei den Prozessionen innerhalb der Spiele von Kornath und Neumarkt belegt ist. Der Kalvarienberg von Triftarn soll erst durch das Passionsspiel und die Prozession entstanden sein.⁴⁶ Auf der Höhe des Kalvarienberges stellte man häufig Kreuzigung und Kreuzabnahme dar und zog für die Grabkirchen Christi zu den Grabkirchen oder zu einem in der Pfarrkirche errichteten Heiligen Grab weiter.

In Degersdorf ging die Prozession von der Grabkirche am Marktplatz aus, wo an der Grabkapelle die Kreuzabnahme stattfand, das Abendmahl, pleziert war.⁴⁷ Es ist vermerkt, dass man hier durch ein jetzt vermaueretes Fenster auf die Abendmahlsgedächtnisfeier am Hochaltar gesehen habe. Weitere sechs Stationen mit lebensgrossen Steinfiguren: Ölberg, Geisselung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Fall unter dem Kreuz und Kreuzigung, standen am Weg zum Geyersberg.⁴⁸ Die Prozession endete im ausgehenden 17. Jahrhundert in der um diese Zeit errichteten Grabkapelle östlich der Pfarrkirche unterhalb des Berges.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die in den Kalvarienbergen in Holzkapellen aufgestellten Passionsszenen nicht nur ausschliesslich Zeugnisse der Zeit ihrer Errichtung sind, sondern mit den Spielen der Orte in direkter Verbindung stehen. Auf dem Kalvarienberg zu Neumarkt befinden sich unter anderen der Ölberg, die büssende Magdalena, "Petrus in der Kerk".⁴⁹ Im 1830 errichteten Nischen an der "Geisselungs-Christi-Kapelle" zu Dingolfing bergen

bemalte Holzfiguren, die weder nach ihren Massen noch ihrer Entstehungszeit zusammengehören; sie stellen unter anderen den Abschied Jesu von Maria nach dem Gastmahl zu Bethanien, das ist die in der Zeit so beliebte Verkörperung des "Urlaubs", den Ölberg, die Dornenkrönung, die Geisselung Christi, die Kreuzigung mit Maria und Johannes und die Beweinung Christi dar.⁵¹ Erinneert sei in diesem Zusammenhang an die Holzskulpturen in den Kapellen des Kalvarienberges zu Bozen, mit den Szenen: "Urlaub Christi", Ölberg, Verspottung, Geisselung und Kreuztragung.⁵² Da nur wenige Szenen mit den Kreuzwegstationen übereinstimmen, der "Urlaub" und "Petrus in der Knecht" darüber hinaus seltene Bildmotive sind, lässt sich hier eine direkte Abhängigkeit der bildenden Kunst vom Passionsspiel annehmen.

Für die enge Verbindung von Spiel und Wallfahrtsbrauchtum scheinen auch die zahlreichen Aufführungen des "Urteils Christi", eine breit ausgeführte Gerichtsszene, mit anschliessender Kreuzigung auf dem Kalvarienberg und Grablegung zu sprechen, da die erste und letzte Kreuzwegstation Verurteilung und Grablegung Christi sind. Belegt sind solche szenische Darstellungen 1665 für Vilseck, 1739 für Eggenfelden, 1752 für Plattling.⁵³ Vielleicht sind diese Teilspiele die ersten Kernszenen der barocken Passionen.

Die Gestaltung des Kreuzwegs als szenische Prozession kennt wie das Spiel von Kemnath und die Umzüge von Schwandorf und Obernzell fast immer die "sieben Fälle Christi".⁵⁴

Das kulissenartige Heilige Grab, das in den Domen, Stifts- und Hofkirchen schon im ausgehenden Mittelalter aufgestellt und später in Klöstern und Wallfahrtskirchen, im 17. Jahrhundert schliesslich in kleineren Städten und ländlichen Pfarreien übernommen wurde,⁵⁵ steht gleichfalls in engstem Zusammenhang mit den Spielen.

In Kösslarn gab es bereits 1481 ein Heiliges Grab, das mit verschiedenen Szenerien aus der Leidensgeschichte Christi bemalt war. Im Jahre 1722 musste es einem "neuen, sehr schönen, grossen, pretiosen" Platz machen, ausgeführt von Johann Peter Vogl, dem Meister der Seitenaltäre des Kösslarner Augustinerchorherrenstifts. Das neue Grab war zweigeschossig und füllte die ganze Breite und Höhe des Presbyteriums. Im Unterteil befanden sich

Kerker mit der Darstellung der Geisselung und Dornenkrönung, darüber die Verurteilung und Kreuzigung.⁵⁶

In Bayerischen Wald bestehen noch solche Bühnengräber.⁵⁷ Wie sehr diese zu wirklichen Schaubühnen werden konnten, zeigen nähere Angaben über Viechtach und Grafenau. Dem Maler zu Viechtach wurde 1645 für zwölf neue Wolken 24 Kreuzer bezahlt; da bei dem Grab auch eine Hölle oder "Feuerwerk" angebracht war, wurden für Kohlen 15 Kreuzer ausgegeben.⁵⁸ Im Jahre 1663 wird in Grafenau die Wiederaufrichtung eines Heiligen Grabes durch P. Placidius erwähnt, das "mit durch Räder getriebenen, unterschiedlich wunderlich schönen Figuren, ganz neuer und dieser Orten noch niemals gesehenen Form" ausgestattet war.⁵⁹

Ähnlich den Grabdialogen der Jesuiten fanden auch auf dem Lande vor dem Heiligen Grab kleine Passionsspiele statt. Kösslarns erste "Karfreitags-Comedi vom Leiden Christi beim hl. Grab"⁶⁰ ging in der Kirche vor einem Grab in Szene, das noch aus dem späten Mittelalter stammte. Noch das Verbot der Bühnengräber des Ordinariats Passau beanstandet die "Theatralische gemähldte ... und Vorstellungen ... bey mancher derley gräber".⁶¹

Die Spielbelege zeigen zum dritten die Mannigfaltigkeit der Spielformen des Barock auf.

Die früheste Notiz aus dieser Zeit verdanken wir einer in der Chronik von Pfarrkirchen aufgezeichneten Kammeramtsrechnung, die 1608 Ausgaben für "etlich geistl. Comödien" erwähnt.⁶² Die Kirchenrechnungen von Grafenau verbuchen ab 1610 laufend Ausgaben für die "Comedi". Die "Aktion" fand auf einer aufgeschlagenen Bühne am Stadtplatz statt, wobei man Toten- und Teufelskleider benötigte.⁶³ Es folgen Neuötting, wo 1628 dem Organisten das ausgelegte Geld "umb St. Veronica Schwaissstuch, so in der am heiligen Carfreitag gehaltenen Comedi gebraucht worden", zurückerstattet wurde;⁶⁴ das bereits erwähnte Kösslarn (1633); Landau, wo man 1639 eine "Comedi", das Abendmahl, auf einer Bühne in der Kirche aufführte;⁶⁵ Regensburg; auf dem Reichstag 1653 fand ein grosses Passionsspiel im Dom mit anschliessender Prozession statt;⁶⁶ Vilsbiburg mit seiner "Comedi" von 1674.⁶⁷ Es ist nicht sicher, welche Art von Spielen man unter dem alles umfassenden "Comedi"-Begriff verstehen soll. Doch kann man annehmen, dass es sich dabei in der Hauptsache um kleine Einzelspiele, daneben

aber auch um frühe Passionsspiele der Jesuiten handelt.

Kleinere Aufführungen fanden im ganzen 17. und 18. Jahrhundert statt; ihre Themen: "Urlaub", "Ölberg", "Urteil" und "Kreuzigung". Der Magistrat von Egenfelden bittet 1739, am Gründonnerstag den "Urlaub", am Karfreitag "Urteil und Kreuzigung Christi" spielen zu dürfen.⁶⁸ Der Pfarrer zu Burglengenfeld berichtet 1746, dass der Kapuziner und Pfarrprediger das Jahr vorher einige kleine "Iudia de Passione Dni" herausgebracht habe:

"die schlaffente Apostel am Ölberg, und Judam Iscariote wie er Christum verkauffet, und sich erhenckhet, und anderst".⁶⁹

Im Jahre 1755 geht an den Pfarrer zu Pförring ein wiederholtes Verbot für jegliche "Passions Comodien" zu, "worzu auch die fangung Christi, Vorstellung und Ablesung des Vrthls" gehöre.⁷⁰ Diese Beispiele liessen sich beliebig vermehren.

Die Ölbergspiele beanspruchten vielfach eine in der Kirche oder im Freien aufgeschlagene Bühne. Im Passauer Ordinariat befindet sich ein Aktenbündel, in dem nur die Diskussionen registriert sind, die der Stadtmagistrat und das Kollegiatstift Vilshofen über die Frage führen, ob das "Ölbergstheatrum" wie eheden im Chor oder in einer Seitenkapelle aufgerichtet werden solle.⁷¹

Soweit die Ölbergspiele lediglich die Todesangst Christi darstellen (etwa Egenfelden 1765 und Weiden 1728/73)⁷², schliessen sie sich an die von Kapuzinern eingeführten Ölbergandachten mit überwiegend lyrisch-bildhafter Gestaltung an. Wenn aber weiterhin die Gefangennahme Christi erfolgt, wie angeblich 1746 in Burglengenfeld, 1759 in Mainburg, in Altmannstein und in Kemnath,⁷³ kann man sie als regelrechte Spielszenen definieren.

Die Ölbergszenen mit hölzernen Figuren von Dietfurt, Hoheneggkofen und Suben am Inn⁷⁴ deuten das alte Brauchtum noch an. Der Schauplatz ist eine Altarbühne, die Figuren sind Gliederpuppen; der Mechanismus besteht aus Kurbeln, Walzen und Stricken. Den Hintergrund der Szenen bildet die nächtliche Stadt Jerusalem; als Kulissen dienen Palmen und Ölbaume, als Soffitten der gestirnte Himmel, an dem sich der Mond bewegt. Bunte Ampeln beleuchten die Szene. Durch Licht- und Farbenspiegelung wurde in Suben sogar der Angtschweiss Christi illusionistisch dargestellt.

Die Spiele sind, was ihre Form anbelangt, vielfach als Teilstücke einer Prozession konzipiert. Dies bestätigt eine Angabe des

Pfarrers von Regenstauß aus dem Jahre 1724: "Dennach von allhie-
siger Burgerschaft etlich Jahr herq am Heyl. Charfreitag eine
Procession im Marckht angestellet, auch u n t e r w e h -
r e n d d i s e r a n d a c h t ein Trauerspihl de Passio-
ne Domini exhibirt worden ist";⁷⁵ sowie ein Gesuch des Magistrats
von Rötz aus dem Jahre 1732: "Zuzahlen über ... ersagte Proces-
sion vnd h i e r b e i e x h i b i r e n t e V o r s t e h -
l u n g e n ermelten Bitteren Leiden: vnd Sterbens...".⁷⁶

Daneben gab es regelrechte Schauspiele. Bezeichnungen wie "der
Passion" oder "ein Spiel des bitteren Leidens Jesu Christi" wei-
sen darauf hin.

Diese Passionsspiele beschränken sich aber so sehr auf die Ge-
schehnisse der Karwoche, dass sie gegenüber den Grossspielen des
hohen und späten Mittelalters, die weiter ausholten, nur eine re-
lativ geringe Aufführungsdauer hatten. Dennoch war es nicht sel-
ten, dass man sie auf zwei Tage aufteilte. Den Gründonnerstag und
Karfreitag nennen die Orte Obernberg (1762), Osterhofen und Lan-
dau (1764).⁷⁷ In Obernberg gab man am Gründonnerstag die Passion
einschliesslich der Verurteilung Christi, am Tag darauf die Kreu-
zigung, der sich eine Prozession anschloss. Die Teilung erfolgte
aber auch nach anderen Gesichtspunkten, wie der Einschnitt des
Pfarrkirchner Passionsspielles⁷⁸ zwischen der Verzweiflung des
Judas und dem Verhör vor Kaiphas beweist.

Es stellt sich heraus, dass mit der Zeit das grössere geschlos-
sene Spiel allgemein bevorzugt wird. In manchen Orten löst es
die Aufführungen kleiner Einzelspiele ab. Der Pfarrer von Burg-
lengenfeld berichtet 1746, dass der Kapuzinerpater "dss ganze
leyden Vnsers Erlösers mit vnterschiedlichen Personen ... per
modum Comoedie" darstellen und hierzu hundert Männer und Frauen,
sowie alle Pferde der Stadt (!) aufbieten wolle.⁷⁹ Der Magistrat
von Osterhofen erbittet 1762 die Genehmigung für Prozession und
Passion, mit der Begründung, dass es sich nicht um "einfältige
Vorstellungen", sondern um "aussgearbeithe Tragodien" handle;
man gibt das "bitterist leyden: vnd Sterben Jesu Christi vnsers
Erlösers: vnd Seeligmachers alss verschiedener H: H: Martyrers,
gleichfahls vnbillichist Dictierte Strassen ...".⁸⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Spiele der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch ganz von den Orden betreut wurden. Die ersten "Comödien" waren hauptsächlich kleinere Einzelspiele, wie vor allem die "ludi" der Kapuziner und Franziskaner, daneben kamen in den Städten, von den Jesuiten organisiert, schon die ersten grösseren Passionsspiele auf. (Vgl. S. 12).

Auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts überwiegen noch die isolierten Spielszenen. Im 18. Jahrhundert setzen sich dann allgemein im ganzen Land die grossen geschlossenen Passionsspiele durch.

II. Der Inhalt einiger charakteristischer Passionsspiele der beiden Landschaften im Barock.

Wie das Aktenmaterial über die Passionen gehören auch die vorliegenden Texte, handschriftlich oder gedruckt, dem 18. Jahrhundert, also einer relativ späten Zeit der Spieltradition, an. Sie sind vorwiegend anonym und wurden jeweils ohne Rücksicht auf Verfasser und Bearbeiter weitergegeben, waren also im besten Sinne Volksgut. Das Prädikat "Volksschauspiel" kann man ihnen nur insofern zubilligen, als es sich stets um Spielgut handelt, das allen zugänglich, in seiner Funktion an den Jahresablauf gebunden und dem Brauchtum angepasst war. Doch wenn auch die Laien, als die Träger der Spiele, zumindest am Ende der Entwicklung das Spielgut selbst überlieferten, so ging die Veranstaltung der Spiele von den Orden aus und lag die Weitergabe der Texte im grossen in ihren Händen.⁸¹

Eine kurze Beschreibung der einzelnen Spielinhalte soll dem Textvergleich und der späteren Interpretation der Motivik vorausgeschickt werden. Dabei war es bei einigen Inhaltsangaben unumgänglich, detailliert Szene für Szene zu registrieren, weil sich selbst aus geringen Abweichungen von der biblischen Vorlage und szenischen Verschiebungen immer wieder Aufschlüsse für die inhaltliche und formale Struktur der Spiele ergeben. Wo sich die Szenenfolgen mit denen anderer Spiele deckten, wurden sie

lediglich summarisch angeführt.

Auf Grund der teilweise sehr komplizierten Entstehungsgeschichte der Spiele und ihrer ständigen Umwandlung ist die Jahrzahl der handschriftlichen und veröffentlichten Texte keineswegs identisch mit dem Datum ihrer ersten Niederschrift. Sie fixieren lediglich den Zustand eines Textes im erwähnten Jahr; ihr mögliches Alter und die Stadien ihrer eventuellen Entwicklung lassen sich erst durch Text- und Motivikinterpretation ermitteln.

Das Spiel von Kemnath, nach der Handschrift von 1731:⁸²

Das Spiel beginnt mit der Versammlung des Hohen Rates, die beschliesst, Christus gefangen zu nehmen, da er das Volk aufwiegle und die Römer durch die Prophezeiung eines neuen Königtums herausfordere. - Ein Famulus meldet Judas, der seinen Meister verkauft. - Die Soldaten werden aufgeboten und Judas vereinbart mit ihnen das Zeichen des Verrats.

Darauf folgt die Ölbergsszene. Christus betet dreimal zum Vater, wendet sich an die schlafenden Jünger; schliesslich erscheint der Trostengel. - Judas tritt mit den Juden auf; nachdem er sie nochmals auf das Zeichen aufmerksam gemacht hat, umringt die Schar Christus. - Nach der zweimaligen Frage "Wen sucht ihr?" nehmen die Juden Christus unter Schimpfreden gefangen. - Hier ist die Malchusepisode eingeschoben. - Gebunden wird Christus zu Kaiphas gebracht.

Im Haus des Kaiphas beraten die Hohen Priester zunächst, was mit dem Gefangenen zu tun sei. - Da Christus sich als Gottes Sohn bekennt, stimmen alle für seinen Tod. - Judas bringt, um seinen Meister loszukaufen, die dreissig Silberlinge zurück und stürzt verzweifelt hinaus. - Eine Szene mit den frohlockenden Teufeln schliesst sich an.

Christus wird vor Pilatus von Kaiphas angeklagt. - Um den Hass der Juden zu besänftigen, lässt Pilatus Christus geisseln. - Ein Diener berichtet dem Landpfleger den Traum seiner Gemahlin. - Pilatus verurteilt, auf die Drohungen der Juden hin, Christus und liefert ihn zur Kreuzigung aus.

Es folgt der Kreuzweg. Christus fällt sieben Mal unter dem Kreuz, verhöhnt und geschlagen von den Juden. - Eingeschoben sind die Auftritte Veronikas und Simons von Cyrene.

Auf dem Kalvarienberg würfeln die Juden unter dem Kreuz um den Heiligen Rock. - Christus spricht die "sieben Worte". - Es folgt die Longinusepisode.

Das Spiel schliesst mit der Kreuzabnahme. Joseph von Arimathia teilt Maria die Entscheidung des Pilatus mit. - Maria beklagt ihren toten Sohn und wird von Johannes getröstet. - Maria Salome und Maria Jakobe finden sich ein, um Christus zum Grab zu geleiten, da sie den Leichnam am Sabbath salben wollen.

Das Spiel von Rötze, nach der Handschrift von 1759:⁸³

Auch hier beratschlagen die Jüdischen Priester zunächst, wie sie der Gefahr, die ihnen durch Christus droht, begegnen können. - Sie beschliessen Christi Tod und setzen in einem "Dekret" eine Belohnung für denjenigen aus, der ihnen den Nazarener überliefert.

Maria, Martha, Maria Salome und Maria Jakobe sind in Sorge über Christus. - Magdalena erzählt von einem Brief des Nikodemus, in dem von dem Dekret des Hohen Rates berichtet wird.

Judas, verlockt durch die ausgeschriebene Belohnung, beschliesst Christus zu verraten. - Er spricht deshalb einen Hohepriester an.

Die zweite Ratsversammlung wird mit Judas handelseinig.

Christus sagt den Jüngern sein Leiden voraus und tröstet seine Mutter.

Magdalena vertraut Christus dem aus der Stadt kommenden Judas an.

Marias Sorge hat sich vermehrt. - Sie wendet sich an ihren Sohn mit der Bitte, ihr sein Leiden zu offenbaren. - Christus nimmt von seiner Mutter Abschied.

Der erste Teil der Ölbergszene bringt die Todesangst Christi wie üblich. - Ebenso die Gefangennahme. - Ausgangs der Szene empören sich Johannes, Petrus und Jakobus über den Verrat des Judas. - Johannes fordert Petrus auf, Christus zu folgen.

Christus wird von Pilatus verhört. - Da Pilatus erfährt, dass Christus ein Galiläer ist, lässt er ihn zu Herodes führen.

Herodes fordert Christus auf, ein Wunder zu wirken. - Dieser lehnt ab und wird verspottet.

Zweite Pilatusszene: Der Landpfleger versucht Christus freizu-

sprechen. - Es folgt die Traumerzählung. - Die Juden fordern die Freilassung des Barrabas. - Pilatus lässt Christus geisseln. - Auf das Drängen der Juden hin verurteilt er ihn schliesslich zum Tode.

Hier setzt nun der Kreuzweg ein mit den Stationen: Klage der Frauen, Prophetie über das Ende Jerusalems, Veronika und Simon von Cyrene.

Christus wird ans Kreuz genagelt. - Nach der Aufrichtung des Kreuzes spricht er die "sieben Worte". - Die Juden würfeln um den Rock. - Longinus gebietet ihnen Einhalt und berichtet von seiner Bekehrung. - Maria wird von Johannes getröstet.

Nach der Kreuzabnahme durch Joseph von Arimathia und Nikodemus beschliessen die Klagen von Maria, Magdalena, Veronika, Martha und Johannes das Spiel.

Für Neumarkt in der Oberpfalz ist für das frühe 18. Jahrhundert ein Spiel belegt, mit dem Titel "Clarind, das ist die zur Gnade gefundene bekehrte und erweckte Menschenseele".⁸⁴

Das Spiel hat zwei Parallelhandlungen, die Geschichte der wunderbaren Heilung des Findelkinds Clarind und eine Passion. In diesem Zusammenhang seien lediglich die Szenen der Leidensgeschichte angeführt.

Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter.

Petrus, Jakobus und Johannes begleiten Christus zum Ölberg.

Die Hohen Priester beschliessen, Christus zu töten. - Judas verrät Christus.

Christus betet auf dem Ölberg.

Judas überliefert seinen Meister.

Christus wird zu Annas geführt.

Die Juden klagen Christus vor Kaiphas an.

Die Hohen Priester halten Rat und beschliessen den Tod des Nazareners.

Christus wird Pilatus vorgestellt.

Christus wird zum Tode verurteilt.

Zwischen diese Szenen sind jeweils eine oder auch mehrere Episoden der Clarindhandlung eingeschaltet.

Das Spiel von Vilsbiburg. nach dem Text von 1730:⁸⁵

"Das in die Gewalt des Teufels wegen der Erbsünd' verfallene, von Christo Jesu aber durch sein bitteres Leiden und Sterben erlöste und durch die Liebe Gottes in dem Guten gestärkte menschliche Geschlecht".

Das Spiel besteht aus drei Abteilungen. I: "Das menschliche Geschlecht, von Teufel und Tod gefesselt, wird bei der Gerechtigkeit und Zorn Gottes wegen der Erbsünd angeklagt, von der Barmherzigkeit aber und Liebe Gottes in den Schutz genommen"; -

II: "Der Tod Christi am Kreuz wird vorgestellet, wo das menschliche Geschlecht von der Gefangenschaft des Teufels und des Todes erlöst wird"; - III: "Der von Gott erlöste Mensch wird dem Teufel und dem Tod aus ihrer Gewalt hinweggenommen und von der Liebe Gottes mit einem neuen liebevollen Herzen begabt".

Die zweite Handlung bringt die eigentliche Passionsgeschichte. Sie knüpft an die Erzählung von der Geburt Christi, seiner Gefangennahme, Geißelung und Dornenkrönung im vorausgehenden Teil an und beginnt mit dem Urlaub Christi von Maria.

Judensprüche leiten zur Kreuzigungsszene über, die die Annagelung, die "sieben Worte Christi" und die Bekehrung des Longinus enthält.

Joseph von Arimathia und Nikodemus bitten Pilatus um den Leichnam des Herrn. - Auch diese Passion schliesst mit der Kreuzabnahme und der Salbung durch Maria Magdalena.

Das Spiel von Pfarrkirchen Handschrift ungefähr Mitte des 18. Jahrhunderts:⁸⁶

Das Spiel ist, abgesehen von einigen bemerkenswerten Ausnahmen, eine Abschrift der Oberammergau Passion von Ferdinand Rosner.⁸⁷

Über das Verhältnis der beiden Texte wird später die Rede sein. Hier seien lediglich die Szenen des Pfarrkirchner Textes angeführt:

Christus sagt den Jüngern sein Leiden voraus.

Der Jüdische Rat beschliesst, gegen Christus vorzugehen. - Joseph von Arimathia ist empört über die Ungerechtigkeit der Hohen Priester.

Das Gastmahl zu Bethanien.

Der Geiz des Judas treibt ihn zum Verrat an Christus. - Maria empfiehlt ihren Sohn der Obhut Judas'.

Christus sendet Petrus und Johannes aus, das Abendmahl zu bestellen. - Die Jünger suchen den Wirt auf.

Christus beurlaubt sich von seiner Mutter und den anderen Frauen. - Die beiden Apostel bringen die Nachricht, dass das Abendmahl bereitet sei.

Der Wirt und sein Diener erwarten die Gäste. - Es folgt die Abendmahlszene mit der Einsetzung des Neuen Testaments und der Bezichtigung des Verräters.

In Judas erwacht das Gewissen, wird jedoch vom Geiz überwunden. - In der anschliessenden Ratsversammlung verkauft er seinen Meister.

Die Geschehnisse am Ölberg nehmen ihren üblichen Fortgang.

Christus wird gebunden zu Annas gebracht.

Vor Kaiphas erheben zwei falsche Zeugen die Anklage. - Christus wird verspottet.

Petrus bereut die Verleugnung Christi.

Die Verzweiflung und die Teufel beraten, wie sie Judas ganz in ihren Bann schlagen können.

Die Hohen Priester beschliessen weitere Massnahmen gegen Christus. - Judas tritt auf und wirft dem Jüdischen Rat das Kaufgeld vor die Füsse.

Johannes und Jakobus berichten Maria und den Frauen über das Schicksal Christi.

Judas, bedrängt von den Teufeln und der Verzweiflung, erhängt sich. - Die Teufel ziehen Judas in die Hölle.

Die Juden klagen Christus vor Pilatus an. - Pilatus verhört Christus und übergibt ihn dem Herodes. - Ein Schreiber erzählt den Traum der Portia.

Christus wird vor Herodes angeklagt und verspottet.

Christus wird abermals Pilatus vorgestellt, der ihn freizusprechen versucht, ihn dann aber zur Geisselung übergibt, um den Zorn der Juden zu beschwichtigen.

Der Jüdische Rat sinnt, Pilatus mit der Feindschaft des Kaisers zu drohen und ihn dadurch zur Verurteilung Christi zu zwingen.

Pilatus lässt sich von den Juden aber nicht umstimmen, sondern beruft ein öffentliches Gericht. - Im Verlauf der Verhandlungen stimmt die Mehrheit für den Tod Christi. - Barrabas

wird freigelassen, Christus zum Tod. verurteilt.

Maria und die Frauen beklagen das Geschick Jesu. - Darauf folgt die "Ausführung Christi" mit der Veronikaepisode.

Die Kreuzigungsszene reicht von der Kreuzaufrichtung bis zum Würfelspiel um Christi Rock. - Die Longinusepisode wird um den Bericht all der Wunder, die sich in der Stadt seit Christi Tod ereignet haben; erweitert. - Ein Schreiber bittet den Hauptmann der Wache zu Pilatus.

Die Beweinung bildet den Beschluss des Spiels.

Das Spiel von Plattling, Fragment einer Handschrift von 1754;⁸⁸

Das Spiel beginnt - wie üblich - mit der Versammlung der Jüdischen Priester.

Judas, des Lebens mit seinem Meister überdrüssig, entschliesst sich Christus zu verraten.

Christus nimmt von seiner Mutter Abschied.

Petrus, Johannes und Jakobus bestellen das Abendmahl.

Judas sucht die Hohen Priester auf.

Von der Abendmahlszene werden nur die Bezeichnung des Verräters und die Vorhersage des Leidens gegeben.

Die Hohen Priester wiegeln das Volk gegen Christus auf.

An die Stelle von Christi Todesangst tritt eine derb-komische Szene mit den schlaftrunkenen Jüngern. - Die Gefangennahme Christi wird sodann wieder in der herkömmlichen Weise dargestellt.

Es folgen die Anklagen vor Pilatus, der wie in den anderen Spielen erst nach langem Drängen der Juden Christus zur Geisselung und Kreuzigung freigibt.

Der Kerkermeister befreit Barrabas.

Petrus verleugnet Christus.

Judas wird von Pluto und der Verzweiflung in sein Verderben gestürzt.

Mit der Verurteilung Christi endet das Fragment.

Das Spiel von Massing, Text von 1757⁸⁹

sieht vier Abteilungen vor. In drei Szenen werden die traditionellen Stationen der Passion: Urlaub, Gefangennahme und Verur-

teilung Christi dargestellt. Eine vierte allegorische demonstriert die Befreiung der sündigen Menschheit.

Das Passionsspiel von Neumarkt, nach einem Fragment von 1772:⁹⁰

Ein Vorspiel: Die Erschaffung der Menschheit - Der Sündenfall - Die Herrschaft des Todes - leitet die Passionsgeschichte ein. Szenen eines Josephspiels schieben sich zwischen die Abschnitte der Christushandlung.

Die ersten acht Szenen der Leidensgeschichte: Abfall des Judas - Urlaub - Ratsversammlung - Judasverrat - Gefangennahme - Verhör vor Annas - Petrusverleugnung - Verhör vor Kaiphas - entsprechen den übrigen Spielen. Darauf folgen in inhaltlicher Eigenheit die Beratung des Pilatus mit seinen Ministern und eine eigene Szene für Christi Leiden im Kerker. Mit den wiederholten Verhören vor Pilatus nimmt das Spiel seinen weiteren Verlauf, und endet, nach einer Kreuzwegsprozession und der Kreuzigung auf dem Richtplatz, mit der Verzweiflung und Erhängung des Judas.

Das Spiel von Fürholz, Text von 1840:⁹¹

Der Text ist im grossen und ganzen zweierlei Alters. Der erste und zweite Aufzug, sowie die Judensprüche im weiteren Verlauf der Passion gehören zweifellos unserem Zeitabschnitt an.

Im 1. Aufzug deuten Christus und Engel mit den Leidenswerkzeugen die Erlösungstat. - Christus verabschiedet sich von seiner Mutter und den Frauen.

Der 2. Aufzug lässt Teufel und Tod über die Menschheit triumphieren.

Anschliessend beginnt die Leidensgeschichte in der Fassung des 19. Jahrhunderts.

III Untersuchungen zum Abhängigkeitsverhältnis der Texte und zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Spiele.

A) Textliche Übereinstimmungen.

Während der charakteristische Ausführungsmodus, die Komposition der Spiele und ihre Motivik über das spezifisch landschaftliche hinaus der Zeit verpflichtet sind, geben Versparallelen, vorausgesetzt, dass sie nicht auf gemeinsame Quellen der Frömmigkeitsliteratur beruhen, örtliche Gruppen zu erkennen.⁹³

Textliche Übereinstimmungen ermöglichen es, die Spiele Niederbayerns, der Oberpfalz und des alten Innviertels als eine gemeinsame Spielgruppe zu bestimmen. Die Art ihrer Übereinstimmungen ist jedoch eine völlig andere als die, welche zum Beispiel Wackernell für die Tiroler Passionen des ausgehenden Mittelalters aufzeigen konnte.⁹⁴ Die Texte sind zu verschieden in Anlage und Inhalt, um ein durchgängiges Abhängigkeitsverhältnis der Spiele zu konstruieren.

Ob unmittelbare Beziehung der Parallelen untereinander oder mittelbare über eine gemeinsame Vorlage bestanden, lässt sich nicht immer nachweisen. Jedenfalls aber handelt es sich durchwegs um Gemeinsamkeiten innerhalb von Spielen. Textstellen, die auf Werke der Frömmigkeitsliteratur zurückgehen und daher nur sehr bedingt Schlüsse auf Spielverwandtschaft zulassen, werden in der Folge untersucht. Ebenso wird auf Motivgleichheiten erst bei der Interpretation der Motivik selbst hingewiesen.

1. Versparallelen der vorliegenden Spiele untereinander.

Die Passionen von Kraiburg, Kötz und Massing weisen an verschiedenen Stellen der Handlung überraschende Übereinstimmungen auf. Als Beispiel sei der Bericht von Portias Traum angeführt.

Kraiburg:⁹⁵

Herr Vatter die frau Muetter bitt
dass ihr euch dises Rechts entschitt
sy sorgt es sey kein glikh dabey
weill der beclagt vndschuldigh sey
seintwegen hat sye dise Nacht
mit schweren Träumen zugebracht
wans anderst Traum gewesen seint
sye meint gott gab ihrs selber ein

dass der Mann einmahl gerecht: vnd from
in dises spill ohn vrsach kom
Drumb bittet sye wan ihr sye Liebt
dass ihr den handl von euch schiebt
Vnd gheret euch net an d Juden Clag
dass niht das bös den richter schlag
das hat sye mir schwach ohne Crafft
euch auszurichten angeschafft.

Rötz: 96

Herr Vatter die Frau Muetter bitt,
dass ihr euch dises rechts entschickht,
sie sorgt es sey kein glickh darbey,
weil der beclagt Vnschuldig sey,
seintwegen hat sie heunt dise nacht,
mit schwären traumen zu gebracht,
wans anderst traum gewesen sein,
sich mein gott gib ihrs selbst ein,
dass der Mann einmal gerecht und from,
in dises gspill ohne Vrsach kom,
darumb bittet sie, wan ihr sie liebt,
dass ihr den handl Von euch schiebt,
kerth euch nit an der Juden Clag
ehe das böse recht seinen Richter schlägt,
dises hat sie mir schwach ohne Krafft
euch zur Vermeldung angeschafft.

Massing: 97

h. Vatter die Frau Muetter bitt,
dass ihr euch dieses rechts entschitt,
sye sorgt es sey kein Glückh dabey,
weil der beklagt Unschuldig sey
derowegen hat sye dise Nacht
mit schweren Traumen zuegebracht,
wans anderst Traum gewesen sein,
sye meint, gott geb ihrs sonsten ein,
derowegen bitts, wan ihr sye liebt,
dass ihr den Handel von euch schiebt.

Dass die Massinger Stelle eine Abschrift ist, geht aus dem Fehlen einiger Verse gegenüber den zwei anderen Spielen hervor. Kraiburg kommt, im Vergleich mit Rötz, einer originalen Fassung näher, da in Rötz entweder zwei Verse missdeutet oder falsch abgeschrieben wurden.⁹⁸ Dabei bleibt es völlig offen, ob Kraiburg der ursprüngliche Text ist, oder ob es mit Rötz und vielleicht auch Massing auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeht.

In der Gerichtsszene finden sich gemeinsame Textstellen hauptsächlich von Kraiburg und Rötz.

Kraiburg: 99

Pilatus:

So hilft dan nihts Gwalt geht für recht
d'vnschult leyd Noth es stürbt der Grecht
Tragt d'schult wer will ich bitt mich draus
Gott sprich mich leedig vnd mein haus
Ich hab mich gewöhrt so lang ich kunt
kein Mittl hulf: vnd Klekht kein fundt
so seys weill sonst kein frid soll sein
so gib ich auch Mein willen drein
Ich meine händt wasch offentlich
die ganze Welt entschuldig mich
ich hab das bluettpad nit geheizt
ihr habt mich gnöthigt vnd angreizt
der vrsach ist der sech auf sich
brichts aus so spring kein Trum auf mich
dan Mordthatt riechet yber Nacht
was ihr habt Thonn gebt fleissig acht.

Senatus:

sey ohne sorg, ja Quitt vnd los
wür stehn vor dich all Klein: vnd gros
wür spannen Köpf und Hals daran
Rünn yber vns was Rünne kan
soll es ein ganzes bluettpadd sein
wür springen all mit Freuden drein...

Pilatus:

Wan ihr dan also gsündt vnd wölt
so sey hiemit das Urtl gfält.

Rötz: 100

Pilatus:

So hilft dan nihts, gwalt geth Vor recht,
Vnschuld leidt noth es stürbt der grecht,
trag d schuld wer will, ich bith mich drauss,
gott sprech mich ledig und mein hauss,
ich hab mich gewörth so lang ich kund,
kein Mitl hilft und klockht kein stund,
so seys wans sonst kein Frid soll sein,
gib ich auch Meinen willen drein,
wasch doch Meine händ offentlich,
die ganze welt entschuldige mich,
ich hab dies bluttbaad nit geheizt,
ihr habt mich zwungen und gereizt,
der Vrsach ist der sehe auf sich,
brichts aus so spriz kein tropf auf mich,

omnes:

Sey ohne sorg ia quit und los,
wür stehen Vor dir all klein und gross,
wür spanen Köpf und Hals daran,
Rin yber uns was Rinen kan,
sol es Ein Ganzer bluthbach sein,
wir springen all mit freuden drein,

gleich wie Vnsern Vöttern heer
gsetzt durch das Rothe Meer,
also ist uns das bluethbad siess,
wir waschen drinen händ und Füess.

Pilatus:

wan ihr dan also gsünt und gwelth,
sey hiemit dises Vrthl gfölt,
...

Massing: 101

omnes:

seydt ohne sorg, ganz frey und los
wir stehn Vor euch, all Clein und gross.

Ob diese Übereinstimmung mit der bereits besprochenen der Traum-
erzählung in den drei Spielen zusammenhängt, lässt sich nicht
nachweisen. Rötz scheint hier jedenfalls dem ursprünglichen Text
näher zu kommen, da es an dieser Stelle weit mehr Verse enthält.
Damit ist aber Kraiburg als direkte Vorlage auch für die Traum-
erzählung ausgeschlossen.

Kraiburg und Plattling stimmen in der überaus charakteristisch
gestalteten "Befreiung des Barrabas" überein, widmete man ihr in
beiden Spielen doch eine ganze Szene. 102

Der Plattlinger Text bringt diese Szene nach der Auslieferung
Christi zur Geisselung und Kreuzigung, aber noch vor der Urteils-
verlesung; dem Vers "... der staab i s t s c h o n g e b r o -
c h e n " nach steht die Szene zu früh. Ebenso falsch plaziert
ist sie im Kraiburger Text. Der in Frage kommende Vers heisst
hier: "... der staab w ü r d t b a l t gebrochen"; die Szene
folgt aber erst im Anschluss an die Urteilsverlesung.

Es ist bemerkenswert, dass die jeweilige Zeitform des Verbs
"brechen" an sich auf die Szenenfolge des anderen Spiels zu-
trifft; man muss also für beide Spiele eine unabhängige Über-
nahme dieser Szene von einer anderen Vorlage annehmen.

Obwohl das Kraiburger Passionsspiel wörtliche Parallelen mit Rötz,
Massing und Plattling aufweist, scheidet es zumindest für Rötz
und Plattling als direkte Vorlage aus.

E i n Spiel als letztlich gemeinsame Quelle kann bei der Viel-
gestaltigkeit der Spiele und den nur fragmentarischen Überein-

stimmungen überhaupt nicht angenommen werden. Es dürfte vielmehr so sein, dass die vier zitierten Spieltexte eine Kompilation aus völlig heterogenem Spielgut darstellen: ein Vorgang, der übrigens typisch für das Zustandekommen zahlreicher barocker Passionen ist, wie es ein weiterer Vergleich, zwischen Rötz und dem Münchner Jesuitenspiel, besonders verdeutlicht.

An zwei gänzlich auseinanderliegenden Stellen innerhalb der beiden Spiele befinden sich in zwei gleichen Szenen, die jedoch einen völlig anderen Charakter haben, folgende zwei Parallelen. In der ersten Szene, der Flucht der Jünger nach der Gefangennahme Christi, heisst es in Rötz wie in München gleichlautend:

München: 103

Petrus:

Mir gfaht der rath ich wünsch nichts mehr,
als dss ich erhalte mein ehr.
wanns gleich dss leben kosten soll,
stirb ich mit Jesu, stirb ich woll.

Rötz: 104

Petrus:

Mir gfaht der Rhatt, wünsch auch nit mehr,
als dss ich wider holl mein ehr,
wans gleich das leben kosten soll,
stürb ich mit Jesu, so stürb ich wol.

Die zweite, kleinere Übereinstimmung steht in der Pilatusszene, die für München die einzige Gerichtsepisode überhaupt ist, im Spiel von Rötz dagegen lediglich das erste Verhör vor dem Landpfleger darstellt.

München: 105

Balach:

was hat er von dem Tempel gsagt
was hat er vns für forcht eingiagt,

Rötz: 106

Annas:

was hat er Von dem tember gsagt,
was hat er uns Vor Forcht eingiagt,

Keinesfalls handelt es sich hier um eine Übernahme des Münchner Jesuitentextes durch die Augustiner-Chorherren zu Schönthal, die

die Passionsspiele in Rötze leiteten (Vgl. S. 19). Die Verspar-
rallen bestätigen nur abermals wie allgemein verbreitet und
überall zugänglich das Spielgut war.¹⁰⁷ Ob das Spielgut gänzlich
von den Orden ausging oder zum Teil schon vor ihrer Zeit vor-
handen war und lediglich von ihnen erneut aufgegriffen wurde,
lässt sich hier noch nicht entscheiden.

Die Übereinstimmung fast aller Judensprüche ist ein weiteres
Kennzeichen unserer Texte. Die Judensprüche finden sich sowohl
in den Spielen als auch in den Karfreitagsprozessionen in allen
Szenen, in denen Christus verhöhnt wird: Gefangennahme am Ölberg
- Verspottung vor Annas, Kaiphas und Herodes - Geißelung und
Dornenkrönung - Kreuzweg.

Die hier aufgeführten Judensprüche aus dem Spiel von Kraiburg¹⁰⁸
stehen in einiger Abart in den Spielen von Rötze,¹⁰⁹ Aufhausen,¹¹⁰
Wannath,¹¹¹ München¹¹² und Massing.¹¹³

Pursch frische ruett vnd gaisl her
Die ist schon hin; vnd daugt nit mehr
wer besser trüfft der gwint das best
nur tapfer drauf sey nit der Lest.
wer nit 6000 Wunden macht
nach keinem feuerabent tracht
hat Er gstrebt nach dem Königreich
so macht sein Leib dem Purpur gleich
ist Er der ampos seint wir die schmitt
schlagt nur bräf drauf schont keinen Glid
Geht wie der Pinder vmb das vas
so gibts ein guette aderlas.
wilst dass man ihm ein Ehr anthue
so ghort der purpur auch darzue
doch bleiben wir beym alten brauch
zur Cron gehört der purpur auch
sein Cron kombt von der stauden her
wies Reich ist also auch die Ehr.

Es liegt nahe, dass diese Sprüche ihrer eindeutigen Tendenz nach
auf die Erbauungsliteratur, worüber noch zu handeln sein wird,
zurückgehen. Sicher aber ist, dass die Übereinstimmungen der
Verse, besonders der Reimpaare, aus einer direkten Abhängigkeit
der Spieltexte resultiert. Hier ist vor allem eine mündliche
Weitergabe zu denken. Dass die Judensprüche in einer solch brei-
ten Übereinstimmung vorliegen, erklärt sich aus ihrer sehr ein-

güngigen, derb-volkstümlichen Form, zum anderen aus der Tatsache, dass sie in den überall verbreiteten Karfreitagsprozessionen zu verzeichnen sind. Ob sie von den Prozessionen aus in die Spiele gelangten, soll hier noch unberücksichtigt bleiben.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die wörtlichen Übereinstimmungen in den Texten sind ebenso zahlreich wie vielfältig und weisen auf eine enge Verbindung der Passionen untereinander hin. Da immer nur wenige Zeilen, höchstens eine ganze Szene, Versparallelen aufweisen und die in Frage kommenden Spiele darüber hinaus inhaltlich verschieden sind, kann kein logisches Abhängigkeitsverhältnis der Spiele etwa im Sinne von Wackernells Stammbaumtheorie (siehe Anmerkung 94) aufgebaut werden. Jedes der Spiele bewahrt seine Eigenständigkeit und ist höchstens fragmentarisch, nie aber geschlossen, Vorlage für ein anderes.

2. Oberammergauer Passion als Vorlage für das Pfarrkirchner Spiel.

Eine Sonderstellung nimmt der Pfarrkirchner Text ein, der sich zum grossen Teil als eine Abschrift des Rosnerschen Oberammergautextes erweist. (Vgl. S. 29). Obwohl die Abschrift sich eng an Rosner hält, weist sie dennoch einige bemerkenswerte Varianten auf, die charakteristisch für die Mehrzahl der niederbayerischen und oberpfälzischen Spiele sind. Die Verfasser beschränken sich nämlich, auch wenn sie mehr oder minder umfangreiche Nebenthemen anklingen lassen, in der Darstellung der Leidensgeschichte vorwiegend auf die um Ölberg und Kalvarienberg konzentrierte Passio-Handlung.

Die Pfarrkirchner Handschrift lässt die für Rosner sehr bezeichnenden Schutzgeistmonologe und präfigurativen Vorstellungen aus. Wie sehr dies der Absicht des Abschreibers entspricht, beweist darüber hinaus das Fehlen sämtlicher Höllenszenen innerhalb des eigentlichen Spielgeschehens. Im Oberammergauer Text schmieden Luzifer, der Höllenfürst, die Allegorien der Laster und andere Geister der Hölle immer wieder neue Pläne zur Vernichtung Christi. Diese Szenen sind bei Rosner Angelpunkte der Haupthandlung: in ihnen wird Vergangenes noch einmal resümiert

und Zukünftiges beschworen. Das heisst aber (trotz Rosners Versuch, die Taten seiner Figuren psychologisch zu motivieren), dass nicht der Mensch, sondern übernatürliche Kräfte, eben Gott und Teufel, das Spiel der Welt inszenieren. Wie weit es dem Benutzer der Rosnerschen Handschrift gelungen ist, durch den Verzicht auf diese Szenen die selbständige Rolle des Menschen zu betonen, soll der Interpretation der Motive vorbehalten bleiben.

Frei wird über die Akt- und Szeneneinteilung verfahren. Rosner gliedert sein Stück streng durch und teilt es in neun Abhandlungen mit neun, elf, elf, sechs, fünf, neun, fünf, acht und zwölf Auftritten. Der Pfarrkirchner Text folgt inhaltlich bis einschliesslich der siebten Abhandlung. Vorgesehen sind im übrigen zwei Teile, die sich der Szenenfolge nach völlig willkürlich an Rosner anschliessen. So nimmt der Verfasser zum Beispiel, um die Leidensankündigung Christi als zweite Szene bezeichnen zu können, die diesem Auftritt vorangestellte Arie als erste Szene, in der bei Rosner hinwieder die Beratung der Höllenfürsten erfolgt. Häufig stehen zwei Szenenbezeichnungen für eine einzige bei Rosner und umgekehrt. Manchmal fehlen sie ganz oder werden durch eine andere Zahl ersetzt. Je mehr die Abschrift vorwärts schreitet, umso zufälliger und eigenwilliger werden die Szenenangaben und entfallen schliesslich.

Eine erfreuliche Ergänzung dieses Textes gegenüber dem Oberammergauer sind die weit umfangreicheren und ausführlicheren Szenenüberschriften, die oft kurzen Inhaltsangaben gleichkommen. Ebenso sind die Bühnenanweisungen um vieles vollständiger. Ob sie Rückschlüsse auf die bisher noch nicht ganz erschlossene Rosnerbühne zulassen, wird bei der Interpretation der Bühnenformen behandelt werden.

Die eigentliche Passoi-Handlung des Pfarrkirchner Textes entspricht in den meisten Szenen eindeutig der Rosnerschen Vorlage. Doch zeigt auch sie Abweichungen, die die Freizügigkeit des Pfarrkirchner Autors gegenüber seiner Quelle bestätigen. Angesichts dieser Varianten liegt die Vermutung nahe, dass bei der Niederschrift des Pfarrkirchner Textes noch ein weiteres Spiel herangezogen wurde.

Geringfügige, aber doch aufschlussreiche, f o r m a l e Än-

derungen betreffen im wesentlichen folgende Punkte.

1. Die Judensprüche:

Während Rosner in allen Verspottungsszenen Juden, Kriegsknechte und Henker auftreten lässt, ihnen Namen gibt und sie sprachlich voneinander absetzt, fasst der Pfarrkirchner Text diese Gruppen summarisch immer nur als "Juden" zusammen. Die Reihenfolge ist gegenüber Rosner streng schematisch angeordnet; an zwei Beispielen sei dies verdeutlicht.

Verspottung:¹¹⁴

Dornenkrönung:¹¹⁵

Pfarrkirchen			Rosner			Pfarrkirchen			Rosner		
H	H	H	1	3	H	1	1	1	1	1	
1	1	1	2	4	4	2	2	2	2	alle	
2	2	2	3	H	1	3	3	3	3	3	
3	3	H	4	1	alle	4	4		1	2	
H	H	3	H	2		5	5		2		
4	4	4	2	H		6	6		4		
5	5		1	3			alle				
6	6		4	2							

(Die Namen des Rosnerschen Textes sind mit Ziffern wiedergegeben.
H = Hauptmann)

2. Die Zahl der Ratsmitglieder:

Der Benützer des Rosner-Textes hat die Zahl der Ratsmitglieder reduziert. Er beschränkt sich auf folgende Namen: Kaiphas, Annas, Rabbi, Nathan, Saducer (Rosner: Saduc), Samuel, Salomon, Diarabias, Rabinth, Echieris (Rosner: Exhiberis), Josephat, Joseph ab Arimathia und Nikodemus. Die Texte des Archaläus, Jacob rabbi, Amon, Ptolomäus, Saras, Raban, Riphar, Sabath, Rosmachim, Achias und Joram entfallen oder werden gekürzt an die Texte der Vorredner angehängt.¹¹⁶ Die Ankläger vor Kaiphas, bei Rosner: Achaläus und Rabbi, im Pfarrkirchner Text: Nathan und Echieris, bezeichnet der Abschreiber darüber hinaus als erster und zweiter "ge-
zeig".¹¹⁷

3. Die Erscheinung des Trostengels:

In beiden Spielen betet Christus dreimal zum Vater, Während bei Rosner der Engel nur einmal erscheint, wird im Pfarrkirchner Text Christus dreimal Trost zugesprochen. Der Abschreiber teilt lediglich den Text des Engels aus der Vorlage in drei Strophen auf.¹¹⁸

Charakteristischer für eine dem Pfarrkirchner Text zugrundeliegende eigene Intention sind folgende von Rosner i n h a l t - l i c h abweichende Szenen.

1. Judas vor den Hohen Priestern:

Schon rein formal ist diese Szene verschieden angelegt. Bei Rosner berichtet Kaiphas dem versammelten Rat, dass Judas von Amos zum Verrat verleitet worden sei. Im Pfarrkirchner Text hingegen behauptet er, selbst mit Judas gesprochen zu haben.

Vor allem ist die Stellung des Jüdischen Rates zu Judas in Oberammergau und Pfarrkirchen grundsätzlich anders. Hier sieht der Rat in Judas nur einen charakterlosen Verräter, der um des Geldes willen seinen Meister ausliefert. Dort interpretiert man die geringe Forderung von nur dreissig Silberlingen dahingehend, dass Judas nicht aus Eigennutz handle, sondern der Lehre des Nazareners entsagt und reumütig zum alten Gesetz zurückgefunden habe. Man unterstellt Judas also nicht Geiz, sondern geradezu religiöse Motive. So wird er denn auch von Annas freundlich empfangen, während er sich im Oberammergauer Spiel dem Rat regelrecht anbieten muss. Trotz des verschiedenen Inhalts stimmen in beiden Szenen einige Verse überein. Zählreime bei der Auszahlung des Geldes an Judas hat dagegen nur Pfarrkirchen.¹¹⁹

2. Die Geisselung Christi:

Sie findet bei Rosner durch einen Vorhang verdeckt statt; die Sprüche sind nicht sehr zahlreich und massvoll. In der Pfarrkirchner Passion wird sie öffentlich unter derb-drastischen Sprüchen der Juden dargestellt und dauert relativ lange.¹²⁰

3. Kreuzweg und Kreuzaufrichtung:

Der anders als bei Rosner gestaltete Kreuzweg schliesst sich in Pfarrkirchen an die nur diesem Spiel eigene Episode an, in der die Frauen über das ungerechte Urteil klagen.¹²¹ Darauf folgt als "Ausführung Christi" eine grosse Prozession. Vor der Kreuzerhebung werden weder die Lamentationen Christi noch die Begrüssung des Kreuzes aus der Vorlage aufgenommen. Die Anna-gelung selbst hat ihre eigene Version.¹²²

4. Das Würfelspiel um Christi Rock:

Auch hier hat der Pfarrkirchner Text eine selbständige Diktion.¹²³

Nach der Darstellung des Todes Christi wendet sich der Pfarrkirchner Autor ganz von der Oberammergauer Vorlage ab.

Während die angeführten Auftritte, zumindest in ihrer äußerlichen Abfolge innerhalb des Gesamttextes, mit Rosner übereinstimmen, ist die Gestaltung der Compassiohandlung völlig eigenständig.

Es fehlen in Pfarrkirchen sämtliche Szenen, die in Oberammergau dem weiteren Schicksal Marias und der Jünger gewidmet sind.¹²⁴

Der Autor baut im Gegensatz zu Rosner überhaupt keine durchgängige Compassiohandlung auf. Lediglich in *e i n e r* Szene, in der Maria von der Gefangennahme ihres Sohnes berichtet wird, ist eine Art Parallelhandlung zur Passio Christi angedeutet.¹²⁵

Bezeichnenderweise liegt der Akzent dieser Szene ganz auf dem Mitleiden der Muttergottes; die Funktion der Jünger beschränkt sich auf Botenerzählungen. Als selbständige Nebenhandlung ist diese Episode nicht anzusehen; sie ist, ähnlich wie die der anderen Spiele unseres Raumes, ganz der Haupthandlung unterstellt. (Vgl. S. 92)

Der Pfarrkirchner Text erweist sich also nicht als wortwörtliche Abschrift des Oberammergauers aus dem Jahre 1750, sondern zeigt bewusste Abweichungen. Die textlichen Varianten, angefangen von den formalen Änderungen bis zur völlig anderen Inhaltswiedergabe einzelner gemeinsamer Szenen, die selbständige Struktur der Compassiohandlung sowie die Beschränkung auf die Leidensgeschichte überhaupt sind charakteristisch für die Passionen Niederbayerns und der Oberpfalz und beweisen die Zugehörigkeit des Textes zu einer traditionell verbundenen Spielgruppe.

Da für Pfarrkirchen Aufführungsnotizen früherer Jahre belegt sind,¹²⁶ handelt es sich also bei der uns erhaltenen Passion um eine an Rosner orientierte, starke Überarbeitung eines älteren Spieles.¹²⁷

3. Verbindungslinien zum reformatorischen Passionsspiel.

Im folgenden Textvergleich soll untersucht werden, ob die von Rosner unabhängigen Spielteile von vorneherein für *e i n* Spiel konzipiert worden waren, oder ob auch für diese ältere Pfarrkirchner Passion eines der kennzeichnenden Abhängigkeitsverhältnisse zutrifft. Gleichzeitig wird die Frage nach der Beziehung unserer Spiele zu zeitlich vorausliegenden Spielen auf-

zugreifen sein.

Der Pfarrkirchner Text gleicht in dem von Rosner unabhängigen Ende, der Kreuzabnahme, dem Spiel von Kemnath fast wörtlich.¹²⁸ Innerhalb des von Oberammergau beeinflussten Teiles stimmen weiterhin mit Kemnath die Würfelszene und die Strophen vor und nach der Prozession überein.¹²⁹

Da die Kemnather Passion bis zur "Ausführung Christi" grösstenteils eine Prosaüberarbeitung aufweist, liess sich vermuten, dass die Verspartien dieses Spieles und die von Oberammergau unabhängigen Teile von Pfarrkirchen auf einen älteren gemeinsamen Text zurückgehen. Dass dies nicht der Fall sein kann, zeigt sich markant an zwei Stellen: sowohl der Auftritt des Judas vor dem Hohen Rat als auch der Kreuzweg sind formal wie inhaltlich in beiden Spielen völlig verschieden gestaltet.¹³⁰

Demnach kann Pfarrkirchen nur Teile von Kemnath, beziehungsweise Kemnath von Pfarrkirchen übernommen haben. Ebenso kann eine unabhängig benutzte gemeinsame Quelle lediglich zufällig und nur eine unter vielen sein. Auch die zeitlich vor Rosner liegende Pfarrkirchner Passion weist somit ganz die für unsere Spiele charakteristische Art der Kompilation auf.

Um das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Texte genauer zu bestimmen, seien im folgenden die Versparallelen angeführt. Besonders aufschlussreich sind die beiden Fassungen der Szenen nach Christi Tod.

Pfarrkirchen:¹³¹

Nachdem Longinus dem Hauptmann die Wunderzeichen mitgeteilt hat, die sich seit Christi Tod in der Stadt ereignet haben.

Longinus:

Auch hohe Priester kommen seint,
Pilatum starkh gebetten,
dise Von Creuz balt nehmen heunt,
der Sabbath ehe eintreten,
Pilatus ihnen hat gesagt,
wollt ihr die leiber haben,
Ihnen zuvor die Bein abschlagt,
drauf mögt ihr sye Begraben,

Hauptmann:

Weil dan Pilati willen ist,
dss dise Bälde sterben,
macht es fein gschwind, wie ihrs schon wist,
Last sye nit lang mehr sterben.

4. Jud:

Ey dise arbeitsch kann ich toll,
pfleg sye gar oft zutreiben,
machs ihnen kurz wie es sein soll,
wird keiner yberbleiben,
wohlauf ietzt werd ihr balt erlest,
wird euch nit lang aufhalten
den lezten streich gib ich fein fest,
dss sich der Kopf mues spalten.

5. Jud:

Der rührt sich nicht der ist schon hin,
was wilst ihm dan abschlagen,
wan ich dir zu ein Rath bin,
den Hauptmann solst drum fragen.

4. Jud:

Diser Jesus ist schon Todt,
desthalben wäre es nit noth,
dss man ihm breche seine pein,
wanst aber schaffst, kans gleich sein,

Hauptmann:

Longinus kom, sich selbst nach,
ob diser noch bey leben,
dss kan bedcutten eine sache,
dan ich mues antwortt geben.

Longinus:

Secht secht nur an, ia diser Mann,
hat seinen Geist aufgeben,
sein haupt henkt dar, auf Prust fürwahr,
Er hat geendt sein Leben,
Doch zweifle dran geh nit daruon,
bis ichs recht hab ergrindtet,
mit diser lanz durchsteche ganz
dss herz, dan es sich findtet,
Ist wunderlich, dss durch den stich
Blut, wasser heraus rinet,
man seche nur wider d natur
dss blut Vor kütze Brinet,
schon lengst war hin, wie ichs aussühn,
die geister lengst entwichen,
warlich sags euch ganz ohne scheuch,
dss gottes sohn Verblichen,
herr hauptmann glaubt Boy meiner Trey,
dss Er nicht kundt mehr leben,
dss herz ist durch die Mitt entzwey,
schon längst hat geendt sein leben.

Der Schreiber des Pilatus beordert den Hauptmann zu dem Landpfleger, damit er ihm Nachricht über den Tod Jesu gebe:

...
Vor allem will es sein Vergwist,
wan Er den Todt erlitten,
dann ein Rhatsherr ankomen ist,
Von adelichen Sittèn,
Joseph mit Namb Von Edlen gschlecht,
den leichnam thett begehren,
dss Er ihm begraben mecht,
mit aller grösten Ehren,
Pilatus dises wundert zwar,
dss Er hat miessen hören,
dss Jesus schon gestorben war,
Drumb thett Er ihm gewehren,
sein bitt, den leichnahm willig gab,
damit Er ihm mit allen ehren,
mög legen nach gefallen in ein grab,
Vnd nach Vermögen Ehren.

Der Hauptmann schickt den Schreiber zu Pilatus voraus und bespricht mit Longinus den Tod Christi.

Maria beklagt ihren toten Sohn:

...
O Jesu mein sohn mein Künd,
an dir ich nichts als wunden findt

...
o Jesu dss ich sterben Kundt
mit dir gleich in diser Stund,
mein herzenleyd ist gros vnd Vill,
meine schmerzen seint ohnne zil,
...

Es klagen Joseph von Arimathia und Nikodemus.

Johannes:

Ach meine Muetter sey getröst
durch seinen Todt wird iâ erlest,
wie dir bekandt dss Menschlich gschlecht
kombt durch ihn widerumb zu recht,
Von dem fluch: Vnd Ewigen Todt,
ist widerumb Versöhnnt mit gott,
dan welcher Mensch wird glauben geben,
der wird erlangen dss Ewig Leben,
dan Christus die göttliche Klarheit,
wird bringen Vns noch freyd,
am dritten Tag wird Er auferstehen,
Vnd in gallilea Vns Vorgehen,
da werden wir ihm lebend sehen,
wie Er gesagt, dss wird geschehen
derohalben Muetter gib dich drein,
es hat also miessen sein.
ybrig ist dss wir zum grab
den leichnahm legen balt hinab.

Klage der Magdalena, Martha und Salome.

Nikodemus:

Ja Maria es geht daher der abent,
dss las dirs nicht sein schwär,
dss wir Billen zu dem grab,
dss nicht mehr gelegenheit hab,
die Verfluchte Juden roth,
die zuuor mit honn Vnd spott,
zuuerschimpfen deinen sohn,
der Vns die Versprechung gethonn,
dss Er wider am dritten Tag,
werd auferstehn nach seiner aussag.

Joseph und Nikodemus besprechen die Grablegung Christi.

Kemnath: 132

Nach dem letzten Wort Christi.

Longinus:

Hört! die hoche Priester waren gangen,
Zu Pilato, vnnd bey ihm Supplicirt,
das dise nit am Creuz sollen bleiben hangen
bis der grosse Sabath gehalten wirdt,
daher der Landtpfleger thette Sprechen
damit syé desto ehenter Sterben möchten,
Mann soll ihnen die Bain Bréchen,
vnnd alsdann Zur Erdten bestetten,

Jud:

Diser Jesus ist Schon Dödt,
derohalben war es ohn noth
das wir ihn Brechen sein gebein,
du aber magst ihn wol allein,
sein Seithen eröffnen mit einen Spör
damit man seche, ob er nit lebe mehr,

Longinus:

Secht! secht! nur an, ia diser Mann,
hat seinen geist aufgeben,
sein haubt sanckh dar, auf dbrust fürwar,
er hat geendt sein Leben,
Zweifle doch daran, gehe nit daruon,
bis ichs recht hab ergründet,
Mit diser Lanz, durchsteche ganz
das herz, dann sichs befindet,
Ist Wunderlich, das durch den stich,
Blut, wasser, heraus rinnet,
Man sehe nur, wider dnatur,
das Bluet Vor Hize Springet,
Schon längst war hin, wie ichs aussün
die geister längst entwichen,
Warlich, sags euch, vnnd zwar ohne Scheu,
das gottes Sohn Verblichen.

Joseph von Arimathia kommt mit Nikodemus, Christus vom Kreuz zu nehmen:

O Maria du Muetter Voller Schmerzen,
sich! wür Kommen sey getröst,
freudt zubringen deinen Herzen
dann wür bey Pilato gwest,
welcher sich Verwundert zwar,
da er miesste hören,
das Jesus schon gestorben war,
darumb Thett er vns gewöhren,
Vnser bitt auch willig gab,
Vns Jesu Leib in das grab,
aniezt wür wollen legen,
darumb steigt Hinauf, nembt ihn herab,
weill wür hier seint zugegen.

Maria:

O Sohn, ô mein Jesus Kündt,
In mir ich nichts als Schmerzen findt,
Mein Leid ist sehr gross: Vnnd Vill,
Meine Schmerzen seint ohne Zill,
Jesu dss ich Sterben Kundt,
nurgleich iez in diser stundt,

Johannes:

Ach! mein Muetter sey getröst,
durch sein todt wirdt ia erlöst,
das ganze Menschliche geschlecht,
Kombt durch ihn wider zu recht,
aus dem fluech, vnnd Ewigen Todt,
ist wider nun Versöhnt mit gott,
Vnnd wer dem glauben wirdt geben
wirdt erlangen das Ewige Leben,
Mit allen Englen Wunsch: vnnd freudt,
würdt Christus in der clarheit,
am dritten tag wider auferstehen,
in gallileam Vns Vorgehen,
da werden wür ihm lebendt sehen,
wie er Vns gesagt, dss würdt gschehn,
derohalben Muetter gib dich drein,
dan es hat also miessen sein,
ybrig ist, dss sein leib werdt bestettet zum grab
damit er sein Rhue darinen hab.

Nikodemus:

Ja Maria es geht daher
der abent, lass dir nit sein schwer
dss wür eillen zu dem grab,
gschicht, dss nit mehr gelegnet hab
die Verruëchte Juden roth
wie zu Vor mit hon Vnd Spott
zu Verschimpfen deinen Sohn
der Vns die Versicherung gethon
dss er widerumben an dritten tag
werdt auferstehen, war sein aussag.

Magdalena:

O lieber herr, vnnd Meister mein
so soll ich nun auch entbehren dein
der du so gnedig mit mir gehandelt,
da du amoch auf der Welt gewandelt,
da ich dir Wusche die füesse,
Vnnd mit meinen Zöhren begiesste,
Vnnd Trukhnete sye mit meinem harr,
da du Vergabst mir meine Sündten gar,
Siben Teufl von mir hast ausgetriben,
Zur herberg bist oft bey mir Bliben,
Vnsern Brueder Lazarum,
hast auferweckhet widerumb,
hab dir auch gesalbt dein haubt,
mit narti wasser, eh du beraubt
bist worden deines Vnschuldigen leben,
mithin dich bereitet eben,
zu der begrabnus auf die Stundt,
wie gesagt hat dein wahrhaffter Mundt,

Maria Salome:

Dieweill wir auch Von gallilea sein,
und oft angehört sein Prettig wortt,
so wollen wir auch an disen orth,
sehen wo man ihm legt hinein.

Maria Jacobi:

Ja darnach wollen wir gehen,
vnnd bereithen allerley,
der Vornembsten Spezerey,
Vnnd Kommen wann alles geschehen,
nach dem Sabath zu ihm herab,
vnnd sein Leib Salben in dem grab.

Vergleichen wir die Pfarrkirchner Szene mit der Kemnather, so scheint es zunächst, als gäbe Pfarrkirchen an dieser Stelle für Kemnath die Vorlage ab oder stünde doch einer gemeinsamen Quelle näher.

Die Szene ist vor allem umfangreicher und holt in wesentlichen Partien - Bekehrung des Longinus - Unterredung des Hauptmann mit Longinus - Beweinung - weiter aus. Bezeichnend ist die Rolle, die dem Hauptmann zukommt. Ein Bote tritt auf und überbringt ihm den Befehl des Pilatus, über den Tod Jesu Bericht zu erstatten. Diese Version entspricht noch völlig dem Vorgang im mittelalterlichen Passionsspiel. Gleichzeitig berichtet der Bote aber auch von den Bemühungen Josephs von Arimathia beim Landpfleger um den Leichnam Christi. Dieser Moment ist neu: durch eine Boten-erzählung werden jetzt mehrere Aktionen, die im Mittelalter simultan dargestellt wurden, in einem Auftritt konzentriert. In

Kemnath ist diese Episode noch straffer zusammengefasst. Die Personen des Hauptmanns und des Boten entfallen, Joseph von Arimathia berichtet selbst von der Entscheidung des Landpflegers, den Leichnam auszuliefern.

Pfarrkirchen könnte hiernach gegenüber Kemnath als die ältere Version gelten. Dennoch wäre ein solcher Schluss falsch, da die Berufung des Centurio im Pfarrkirchner Spiel handlungsmässig überflüssig ist und das Spielgeschehen nicht vorantreibt. Der Hauptmann wird zwar zu Pilatus beordert, Pilatus aber hat den Leichnam Joseph bereits zur Verfügung gestellt, von dem er also Jesu Tod erfahren haben musste. Der Hauptmann könnte höchstens diese Nachricht noch einmal bestätigen. Die Berufung des Centurio, im Grunde sinnlos, erscheint somit als äussere Zutat. Entweder kam sie nachträglich noch einmal in das Spiel, obwohl diese Episode vorher bereits gestrichen worden war, oder man verquickte zwei dem Sinn nach unvereinbare Vorlagen.

Völlig neue Aufschlüsse für die Entwicklung der Spiele im niederbayerischen und oberpfälzischen Raum gibt ein Vergleich mit der Passion von Hans Sachs, in der sich überraschende Übereinstimmungen mit Pfarrkirchen und Kemnath finden.

Hans Sachs: 133

Vier Knechte des Pilatus kommen zum Kreuz.

Romanus:

Die Hohenpriester die sindt gangen
zu Pilato theten anlangen
Das man die von dem Creutz abnem
Eh das der grosse Sabat kem
Das sie nit am Creutz blieben hangen
Solchs aber habens thun erlangen
Derhalb thet der Landtpfleger sprechen
Wir solten jr gebein zubrechen
Auff das sie dest eh sterben thetten
Das mans zu der Erdt thet bestetten.

Ein Kriegsknecht:

Dieser Jesus ist schon todt
Derhalb so wer es ohn noht
Das wir jm brechen sein gepein
Du aber magst jm wol allein
Sein seiten öffnen mit ein Spiess
Das wir sindt seines todts gewiess.

Ein Kriegsknecht tut es:

Schaudt wunder zu wie der Todt thut
Geben so schönes frisches Blut.

Joseph und Nikodemus kommen mit zwei Knechten. Joseph:

Maria du Mutter Jesu
Gehab dich wol/da kummen wir zu
Dir/dein lieben Sohn zu begraben
Vergunst wir von Pilato haben
Den verwundert sehr grösslich das
Er also baldt verschieden was
Gab willig vns den Leyb Jesu
Ich hab ein newes grab darzu
Gehawen in ein Felss ein harten
zu nechst in einen schönen garten
Ir Knecht steigt hinauff/nembt ab
Das man den Leyb bstet zu dem grab.

Klage der Maria.

Johannes:

Ach mein Fraw Mutter sey getröst
Durch seinen todt so wirt erlöst
Das ganze Menschliche Geschlecht
Kummet durch jn wider zu recht
Auss dem fluch vnd ewigen Todt
Ist nun versündt wider mit Gott
Vnd wer Hertzlich glaubet daran
Der wirdt das Ewig leben han
Mit allen Engeln frewdt vnd wuñ
Auch mit Christus dein lieber Sun
Am dritten Tag wieder ersthen
In Galilea vns vorgehn
Da werdt wir jn denn lebendt sehen
Wie er vns selbert hat veriehen
Derhalben Mutter gieb dich drein
Wann es hat also müssen sein
Nach sag der Heyligen Propheten
Die das vorlengest weyssagen theten
Nun hat ers alles vberwunden
Nun wollen wir zu diesen stunden
Sein Leyb bestetten zu dem grab
Das er sein ruh darinnen hab.

Nikodemus:

Ja Maria es geht daher
Der abendt lass dir nit sein schwer
Das wir den Heyligen Leychnam
Jn das grab besteten Ersam
Das nit der argen Juden rot
Kummen zu lauter Hon vnd Spodt
Dem Leyb schmach vnd vnehr beweysen
Des lass dich nün die hoffnung speysen
Das er wider am dritten tag
Vom todt ersteht nach seiner sag

Das lass vns jetzt den Leybe sein
Das wir jn alda winden ein
Jn Leinwat mit der Specerey
Vnd zu dem grab bestetten frey.

Magdalena:

Ach lieber Herr vnd Meyster mein
Sol ich nun auch entberen dein
Der du so gnedig mit mir handelst
Weyl du noch hie auff Erden wandelst
Da ich dir wusch die füsse dein
Mit den heyssen zehern mein
Vnd drücknet sie mit meinem Har
Da du vergabst mein Sünde gar
Sieben Teuffel von mir austriebtest
Zu herberg du offt bey mir bliebest
Jn dem flecken Bethania
Bey mir vnd meiner Schwester Marta
Hast vnsern bruder Lasarum
Vom todt erwecket wiederum
Hab dir auch gesalbet dein Haubt
Mit Nardi wasser/eh du beraubt
Bist worden dein vnschuldig Leben
Hab dich darmit bereitet eben
Zu der begrebnus auff die stundt
Wie saget dein warhafftig mundt.

Maria Salome:

Zum grab wöl wir auch folgen da
Dieweil wir von Galilea
Jm nachfolgten/hörten sein wort
So wöl wir auch an disem ort
Schawen wo man jn leget hin.

Maria Jacobi:

Ja/darnach so wöl wir gehen hin
Vnd bereiten die Specerey
Das wir denn kummen alle drey
Nach dem Sabat zu jm herab
Vnd sein Leyb salben in dem grab
Nach gwonheydt der Judischen Weyb
Was darinn vnuerwesslich bleyb
Sein Fron heylicher todter Leyb.

Eine Gegenüberstellung der drei Szenen der Kreuzabnahme (Pfarrkirchen, Kemnath und Hans Sachs) ergibt folgendes Bild.

Kemnath steht in Inhalt, Anlage und Sprache Hans Sachs näher als Pfarrkirchen. Gemeinsam mit seinem Spiel hat es das Ende der Passion: die Klage der Maria Magdalena sowie den Auftritt Maria Salomes und Maria Jakobes. Der Pfarrkirchner Text hingegen schliesst mit einer Diskussion des Joseph und Nikodemus. Auch die Ausschaltung der Rolle des Hauptmanns ist bereits bei Hans Sachs vorgebildet. Damit haben beide Spiele auch die bereits erwähnte

neue Funktion des Joseph von Arimathia gemeinsam, der an Stelle des Boten in der Pfarrkirchner Passion selbst von der Entscheidung des Landpflegers berichtet. Auch stellenweise grössere wörtliche Übereinstimmungen Kemnaths mit Hans Sachs dokumentieren, dass Kemnath Hans Sachs näher kommt. (Vergleiche Hans Sachs: die erste Rede des Romanus; Kemnath: die erste Rede des Longinus; jeweils die letzten vier Verse - die darauffolgenden Zitate des Kriegsknechtes bei Hans Sachs, des Juden in Kemnath - die Worte Josephs von Arimathia an Maria vor der Kreuzabnahme - der neunte Vers im Trostspruch des Johannes.)

Für die Erweiterungen des Pfarrkirchner Textes gegenüber Kemnath ist Hans Sachs nicht zuständig. Pfarrkirchen stimmt ausserdem in den der Meistersingerpassion ähnlichen Versstellen mehr mit Kemnath als mit Hans Sachs selbst überein. (Vergleiche Kemnath: die Rede des Joseph von Arimathia, 5. bis 8. Vers; Pfarrkirchen: die Rede des Schreibers, 13. bis 16. Vers - Trost des Johannes: Kemnath 10., Pfarrkirchen 9. Vers - die Bitte des Nikodemus an Maria, den Leichnam Christi zum Begräbnis freizugeben.

Es ist demnach anzunehmen, dass Pfarrkirchen Hans Sachs in der Version Kemnaths benutzte.

Die Versparallelen Kemnaths und Pfarrkirchens beschränken sich aber durchaus nicht auf die zugleich mit Hans Sachs übereinstimmenden Partien.

Abgesehen von den inhaltlichen Erweiterungen des Pfarrkirchner Textes gegenüber Kemnath enthalten beide Texte Verse (Kemnath in verkürzter Form), die Hans Sachs nicht oder in anderer Version hat. Es sind die Episode der Bekehrung des Longinus, die bei Hans Sachs ganz fehlt - die Klage der Maria, in Kemnath nur wenige Verse, bei Hans Sachs vollkommen anderen Inhalts.

Kemnath und Pfarrkirchen benutzten also **z u s ä t z l i c h** eine gemeinsame Quelle (V).

Das Verhältnis der Passionen Kemnaths, Pfarrkirchens und der von Hans Sachs bestimmt sich somit als eine grössere Annäherung Kemnaths an Hans Sachs und als eine Übereinstimmung Kemnaths mit Pfarrkirchen, auch in den von Hans Sachs unabhängigen Stellen.

Die Untersuchung ergab, dass weder Kemnath für Pfarrkirchen, noch

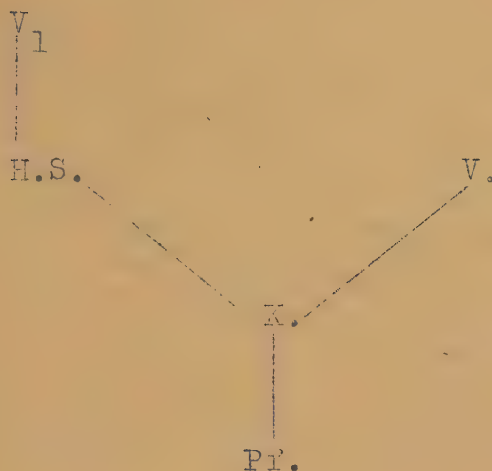
Pfarrkirchen für Kemnath eine ausschliessliche direkte Vorlage sein konnte, da einmal Pfarrkirchen gegenüber Kemnath grosse Erweiterungen aufweist, zum anderen Kemnath in viel engerer Verbindung mit Hans Sachs steht. Beiden Texten wurden Hans Sachs und eine gemeinsame Vorlage (V) für die über Hans Sachs hinausgehenden Erweiterungen zugrundegelegt. (Dass die Würfelszene der gemeinsamen Vorlage entnommen ist, wäre möglich.)

Da Pfarrkirchen mit Kemnath grössere Versparallelen zeigt als mit Hans Sachs, ist anzunehmen, dass der Pfarrkirchner Text Hans Sachs in der Version Kemnaths benutzt hat. An der Quelle V müssen beide Texte, da Pfarrkirchen für Kemnath nicht Vorlage sein konnte, sich unabhängig voneinander orientiert haben.

Das Abhängigkeitsverhältnis wäre also folgendes.



Dass die Vorlage V ein Textfragment eines vor Hans Sachs vorhandenen und von ihm verwerteten Spieles ist, ist äusserst unwahrscheinlich, weil gerade die Erweiterungen der Vorlage: die Unterredung des Longinus mit dem Hauptmann über die "Natur" Christi - Marias Klage über die schuldige Menschheit - das Gespräch Josephs und Nikodemus' von der Bedeutung des Opfertodes Christi - charakteristisch für die Zeit des Barock sind. Für die ältere Quelle spricht einzig eine Stelle beim Beinbrechen, in der Hans Sachs, Kemnath und Pfarrkirchen einen kurzen Vers in auffallender Wortgleichheit gemeinsam haben.¹³⁴ Es müsste dann aber die Vorlage (V) eine späte Version des auch von Hans Sachs benutzten Spieles (V₁) sein. Die fragliche Entwicklung wäre dann diese.



Abgesehen von dem mehr oder weniger präzise zu bestimmenden Verhältnis der Spiele zueinander, ist durch die textliche Übereinstimmung mit Hans Sachs eine für die Entstehung und Entwicklung unserer Passionen sehr bedeutsame Tatsache hinzugekommen: noch die Texte des 18. Jahrhunderts zeigen wortwörtliche Parallelen zu Spielen der vorbarocken Zeit. Die Passionen des Barock sind also, so viele neue Impulse sie auch bestimmen, den Spielen der Reformationszeit verpflichtet. Bei aller Eigenständigkeit darf dieses restaurative Moment nicht übersehen werden.

Bleibt noch die Frage zu klären, wie sich die Aufnahme vorbarocken Spielguts im einzelnen vollzogen haben könnte. Einige Aufschlüsse hierfür ergaben sich bereits schon bei der Aufschlüsselung der Abhängigkeitsverhältnisse der Spiele von Kemnath und Pfarrkirchen (S. 49/50), die aus mindestens drei Vorlagen, welche zum Teil ihrerseits wieder miteinander verbunden sind, Fragmente übernommen haben. Auch die charakteristische Parallele zwischen Kemnath und Hans Sachs (Kreuzabnahme), aus der man hätte schliessen können, dass die Kemnather Passion weitgehend von der des Nürnberger Meistersingers abhängig sei, steht vereinzelt da und ist in keiner Weise verbindlich für das ganze Spiel. Der Aufbau beider Spiele (vergleiche für Kemnath S. 26) gestaltet sich nämlich völlig anders. Damit aber scheidet, selbst unter Berücksichtigung aller barocken Einflüsse, Hans Sachsens Fassung als Kern der Kemnather Anlage aus. Auch eine nochmalige Übereinstimmung beider Texte in der Szene, da Judas mit den dreissig Silberlingen Christus beim Hohen Rat wieder zurückkaufen will,¹³⁵ kann deshalb

nicht als Beweis für eine durchgängige Abhängigkeit Kemnaths von Hans Sachs angeführt werden.

Hans Sachsens Amberger Passion wurde ebenso zufällig wie alle anderen greifbaren Texte der Zeit von den Verfassern benutzt und der Intention für das neue Spiel angepasst. Die Kompilation der vorbarocken Texte beruht also nicht auf breiter Grundlage, sondern erfolgte wahllos und fragmentarisch.

Ältere Texte wieder aufzugreifen, wie es sich am Beispiel der Passion von Hans Sachs gezeigt hat, war übrigens allgemein gebräuchlich. Im Spiel von Rötze findet sich hierfür eine aufschlussreiche Belegstelle. Die Ölbergsszene geht auf eine Passion der Reformationszeit, das Augsburger Spiel des Sebastian Wild, zurück.

Sebastian Wild: 136

2. Gebet Christi:

Mein Vatter, ist es nit möglich,
Dass ich dises Kelchs vberich

...

3. Gebet Christi:

O Vatter, wilt, so entheb mich
Dess Kelchs vnd sterbens bitterlich!

...

Christus wird vom Engel gestärkt und weckt die Jünger.

Petrus:

Ach, wie kompts nur, das wir heut eben
Vns des schlaffs nit erwöhren mögen?

Judaskuss.

Jesus:

Jr lieben freund, wen sucht jr heut
Mit solcher vngestümmigkeit?

Centurius:

Den Mann Jesu von Nazareth.

Jesus:

Ich bin es, der hie vor euch steht.
Secht, lieben Junger, wann ich wolt,
Wer mir hie leyds zufügen sollt!
Da ligt dise vngestümb Rott
Von einem wort, als sey sie todt.

Petrus:

Herr, sollen wir sie gar erschlagen?

Jesus:

Ey jr wist nit, was jr thut sagen.
Es wurd euch nit geholffen mit;
Auch wurd die Schrifft erfüllet nit.
Ich will sie weyter fragen bald,
Wen sie suchen mit solchem gwalt?
Steht auf! erschrecket nit vor mir!
Saget mir an: wen suchet jr?

Hauptmann:

Den Jesu von Nazareth gleich.

Jesus:

Ich hab es vor gesaget euch.
Die weyl jr mich hie suchet dann,
So lasst mir meine Junger gahn!

Hauptmann:

Greyffet jn an vnd bindet jn
Vnd secht, das er euch nit entrin!

Malchus:

Nun thu dich vns gefangen geben,
Dieweyl du Jesus heisest eben!

Petrus:

Wie? solt du mein Herren also
als ein Mörder anblatzen do?
Ich will dich hawen zu der Erdt.

Jesus:

Ey nit, Petrus! steck ein dein Schwert!
Dan welcher mit dem schwert wirt fechten,
Derselbig soll nach allem rechten
Auch mit dem Schwert werden gericht.
Meinst nit, wans mit fechten aussghricht
Wer, ich kundt meinen Vatter bitten,
Das er mir schicket vnuermitteln
Zwölff Legion der Engel starck,
Die mich vor meinen Feinden argk
Wol beschirmen möchten ohn müh?
Wie wurd aber erfüllet die
Schrift? darumb so steck dein Schwert ein,
Verhinder nit den willen mein
Vnd meines Vatters in den dingen!
Thut mir dises knechts ohr herbringen!

Jesus:

Sehin! da hast wider dein ohr
Frisch vnd gesund geleich wie vor.

Malchus:

Hab danck, mein Jesu, deiner trew!

Prunax:

Was danckst du jm der zawberey?

Malchus:

Es sey zawberey oder nicht,
Ich füll wol, das mir nichts mehr bricht.

Jesus:

Jr kommet mit Kolben vnd stangen,
Mich als einen Mörder zufangen

...

Romox:

Mach nit vil wort! komb her! dir soll
Dein gschwetz vertryben werden wol.

Rötz: 137

Ende des 1. und 2. Gebetes Christi:

ô Vatter ist's Möglich und nit wider dich,
des schmerzlichen Kelchs vberhebe mich.

3. Gebet Christi:

O Vatter, ist's Möglich und nit wider dich
des trunckhs bitt abermahl Verschone mich

...

Christus wird vom Engel gestärkt und weckt die Jünger.

Petrus, Joannes, Jacobus:

Wie Kombts nur, das wir heunt eben,
Vns des schlaffs nit erwören mögen.

Judaskuss.

Christus:

Ihr liebe Freundt, wen suecht ihr heunt,
mit solcher grosser Vngestimmigkeit,

Juden omnes:

Den Man Jesum Von Nazareth,

Christus:

ich bin es, der hier Vor euch steht,
Sehet libe Jünger, wan ich wolt
wer mir hier leidts zuefliegen solt,
da ligt die Vngestime Henckhers Röth,
Von einem worth, als wern sie todt,

Petrus:

Herr solte ich mit dem schwerdt drein schlagen?

Christus:

Peter, du weist nit was du thuest sagen,
es wurd dir gar nit gholfen mit,

auch würdt die schrift erfület nit,
ich will sie weither fragen baldt,
wem sie suechen mit solchen gwalt,
stehet auf, erschrockhet nit Vor mir,
sagt mir an, wem suechet ihr,

Juden omnes:

Jesum Von Nazareth,

Christus:

Ich hab Vor gesagt, das ichs bin,
Nehmet mich, und lasset meine Jünger gehen,
dan ich alle Martter will ausstehn,

Hauptmann:

greiff ihn an und bindet ihn,
und secht, das er euch nit entrihn.

Malchus:

Nun thue dich Vns gefangen geben,
diweil du heissest Jesus Eben,

Petrus:

Wie soltest du Meinen Herrn, also Vngestimmig,
als einen Mörder anblazen grimmig,
ich will dich nider hauen zu der Erdt,

Christus:

Ey Peter, steckhe ein das schwerdt,
den welche mit den schwerd thuen fechten
derselbe sol nach allen Rechten,
auch mit dem schwerd gerichtet Werden,
Meinest nit wans mit Fechten ausgerichtet,
ich Könnte wohl meinen Vatter bitten,
dss er mir schickhet Vnuermitten,
zwelf legion der Englen starckh,
die mich Von Meinen Feindten arth,
wohl beschirmen ohne mieh
wie würdt als dan erfült die schrift alhier,
drumb so steckhe dein schwerdt nur ein,
Verhinder nit den willen Mein,
und Meines Vatters in den dingen,
thue mir des Knechts sein ohr herbringen.

Christus:

Sehe hin, da hast du wider dein ohr,
Frisch und ganz gleich wie zu Vor,

Malchus:

Hab danckh, hab danckh, Vmb dise trey,

Prunax:

was danckhs du ihn Vor die zauberey.

Malchus:

Es sey zauberey oder nicht,
ich empfündt, das es fest anblickht,

Christus:

Ihr seid gleich als zu einen Mörder
mit spiessen und stangen mich zu fangen,

...

Hauptmann:

Mag nit Vill worth, Kom her dir soll
dein gschwez Vertriben werdtten wohl.

Ausser dieser Szene finden sich keine weiteren Parallelen mehr. Im übrigen treffen für das Verhältnis von Sebastian Wild und Stötz im Netz der grossen Verbindungslinien der Spiele genau die gleichen Abhängigkeitsfaktoren zu, die für Hans Sachs, Kemnath und Pfarrkirchen festgestellt wurden.

B) Einfluss der Frömmigkeitsliteratur.

Während die vorausgegangene Untersuchung das Wesen der textlichen Übereinstimmungen der Passionen untereinander feststellte, soll jetzt den ausserhalb der Spiele stehenden, andersartigen Einflüssen nachgegangen werden.

Ähnliche Versionen dürfen ohne zwingende Gründe nämlich nicht als direkte Abhängigkeiten der Spiele untereinander gedeutet werden, sondern gehen auf die Erbauungsliteratur als gemeinsame Quelle zurück.¹³⁸ Die Berücksichtigung lokaler Spielgruppen muss dabei entfallen, denn der Einfluss der Frömmigkeitsliteratur wirkte auf die Passionsspiele aller Orte und zu allen Zeiten und hat "eine eigenartige Querverbindung zwischen den einzelnen Spieltextgruppen" geschaffen.¹³⁹

Die Untersuchung zitiert als Quelle für die Passionsspiele in jedem Fall immer nur die direkte Vorlage. Dass diese Vorlage keine Quelle im eigentlichen Sinn ist, liegt im Charakter der Erbauungsliteratur, der ja von dem Prinzip der Kompilation bestimmt ist, begründet.¹⁴⁰

1. Erbauungsbücher.

Von den bekannten Erbauungsbüchern haben am stärksten auf die Passionsspiele eingewirkt: "Das Leben Jesu" des Kapuzinerpaters Martin von Cochem¹⁴¹ und die "Meditationes Vitae Christi" des

Franziskaners Johannes de Caulibus.¹⁴² Pater Martin selbst benutzte die Vita des Franziskaners als eine seiner Hauptquellen.¹⁴³ Die beiden Schriften setzen sich jedoch so markant voneinander ab, dass Übernahmen in den Spielen ohne weiteres auseinanderzuhalten sind. Dabei lassen sich Versionen aus dem Werk Martins, das als zeitgenössisches Buch den Passionsspielautoren ja näher steht, mit hoher Sicherheit als direkte Vorlage bestimmen. Dies trifft jedoch für die bereits im Mittelalter ausgewertete Vita des Johannes de Caulibus nicht zu, obwohl sie in zahlreichen Eindeutschungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert vorlag, und bestimmt auch benutzt wurde. Man kann mit einiger Wahrscheinlichkeit lediglich noch feststellen, dass verschiedene Versionen auf ihn zurückgehen.

Dass Johannes, Martin sowie auch das Passional des Adam Walasser¹⁴⁴ mit Vorliebe als Vorlagen für die Spiele herangezogen wurden, liegt in der Art ihrer Darstellung: das Leben Jesu wird hier schlicht und allgemein verständlich erzählt. Die Verfasser verzichteten auf jegliche Reflexion und beschränkten sich auf das Geschehen selbst, das sie umso anschaulicher vor Augen stellten. Noch dazu brachten sie die Handlung in die Form des Dialogs. Über die Art und Absicht seines Buches sagt Martin von Cochem selbst: "Diess will ich aber einen Jeden erinnernd gebeten haben, dass er die Worte dieses Buches nicht nach philosophischer, oder theologischer Regel messen, sondern *moralisch* und andächtiger Weise verstehen und auslegen wolle. ... dass meine Meinung ist, zu erklären, dass es so hätte geschehen können, weil es *gemeiniglich* so zu geschehen pflegt. ... Was die Manier zu schreiben anbelangt, habe ich mich beflissen, Alles ganz schlecht und einfältig zu beschreiben, damit die ungelehrten Bürgers- und Bauers-Leute Alles wohl verstehen mögen."¹⁴⁵

Den Einfluss Martins von Cochem auf die "Volksschauspiele" hat erstmalig Ammann festgestellt und für eine Reihe von Landschaften (Böhmerwald, Bayerischer Wald, Steiermark, Kärnten, Schlesien, das Salzburger Land) den Nachweis der Abhängigkeit von seinem Erbauungsbuch erbracht.¹⁴⁶ Die Vermutung Stahls, dass Pater Martin auch in anderen Gegenden für "Volksschauspiele" als Quelle gedient hat,¹⁴⁷ und die Annahme Schultes, dass die

Zahl der von Cochem abhängigen Texte mit der Aufzählung Ammanns nicht erschöpft ist,¹⁴⁸ wurde bereits bestätigt durch die Nachweisungen für das Oberinntal¹⁴⁹ und das Allgäu¹⁵⁰ und soll jetzt für das niederbayerisch-oberpfälzische Gebiet nachgewiesen werden.

Im Passionsspiel von Rötzt ist der ganze erste Akt, von der Versammlung des Jüdischen Rates bis zum Abschied Christi von Maria, getreu dem "Leben Jesu" des Martin von Cochem nachgebildet. Der Akt ist in Prosa gefasst, während das Spiel von der "Urlaub"-Szene ab in Versen gehalten ist. Die Benützung des Erbauungsbuches bedeutet keine Überarbeitung des Textes -- eine solche würde das ganze Spiel beeinflusst haben --, sondern eine nachträgliche Einfügung in eine bereits fertige Passion. Hierfür spricht, dass der fast im gesamten Wortlaut gleiche Text von Aufhausen erst mit der Ölbergsszene, die sich in Rötzt unmittelbar an den Abschied anschliesst, beginnt; auch die Einteilung in Akte erfolgte erst nachträglich. Man muss also annehmen, dass das Spiel von Rötzt zunächst weder die Ratsversammlung der Hohen Priester noch den "Urlaub" kannte, Szenen, die gerade für die barocken Passionen charakteristisch sind.

An diesem Beispiel ersieht man, wie verhältnismässig einfach, ohne allzu grosse Umänderungen, der Text Martins in ein Spiel eingebaut werden konnte.

Im Spiel beginnt die Versammlung des Hohen Rates mit Anschuldigungen Christi wegen der Erweckung des Lazarus und der Prophezeiung des Königtums; bei Martin sind beide Anklagepunkte jeweils Anlass einer Ratsversammlung.¹⁵¹ Die weiteren Anklagen, die sich vor allem gegen die Wunder Christi beim Einzug in Jerusalem wenden, finden sich in der Vorlage im folgenden Kapitel.¹⁵² Mit den Diskussionen des Rates über die Frage, ob Christus der wahre Messias sei, und dem Urteil des Kaiphas greift der Abschreiber wieder auf das vorausgegangene Kapitel im Leben Jesu, und zwar auf die zweite Zusammenkunft der Hohen Priester, zurück. Das Dekret ist demselben Kapitel entnommen und ist eine Kompilation des direkten Wortlautes und der sich anschliessenden Betrachtung Martins.¹⁵³

Man geht also bei der Abschrift sehr wortgetreu vor; bemüht sich kaum um eigene Formulierungen, setzt nach Möglichkeit für die

verschiedenen Punkte der Handlung einen Ort und verbindet den biblischen Stoff und die Reflexion zu einheitlich-direkter Aussage.

Die zweite Szene des Spiels - Magdalena berichtet der Mutter Jesu von dem Dekret, worauf diese zum Ölberg aufbricht - ist geschickt aus zwei Kapiteln Martins, unter Umstellung der Reihenfolge zusammengezogen.¹⁵⁴ Mit der Vorlage gemeinsam hat das Spiel auch den Monolog des Judas (3. Szene), in dem er sich der Veruntreuung von Almosengeldern rühmt.¹⁵⁵ Motiviert jedoch ist in der Passion der Verrat des Judas anders als in dem Erbauungsbuch. Während dort Judas aus Verdruss über die Verschwendung der Maria Magdalena beim Gastmahl in Bethanien handelt, treibt ihn hier die im Dekret ausgeschriebene Belohnungssumme zum Verrat. Die vierte Szene - Judas und der Hohe Rat - deckt sich wiederum vollkommen mit der Vorlage.¹⁵⁶ In der fünften Szene, die bei Martin vor dem Verrat des Judas steht,¹⁵⁷ folgen die Voraussage des Leidens an die Jünger und die Ankunft Marias am Ölberg. In der sechsten Szene bittet Magdalena Judas, sich des Meisters anzunehmen.¹⁵⁸ Zum Abschied Christi von Maria leitet ein kurzer Auftritt des Johannes über, der in der Vorlage bereits nach der Ankunft Marias am Ölberg erfolgt.¹⁵⁹ Auch die "Urlaub"-Szene könnte nach dem "Leben Jesu" gestaltet sein.¹⁶⁰ Dafür sprechen der Wunsch Marias, Christus möge ihr das bevorstehende Leiden offenbaren und die zwei Bitten, für und vor ihm sterben zu dürfen. Andererseits lässt die Antwort Christi auf die erste Bitte eine andere Vorlage vermuten. (Vgl. S. 66)

Bereits bei der Untersuchung der Abhängigkeitsverhältnisse der Spiele untereinander wurde auf die Übereinstimmung der Judensprüche hingewiesen. (Vgl. S. 38) Zur Annahme einer direkten Verbindung der einzelnen Versionen berechtigte die auffallende Angleichung der Reime. Für die Entstehung der Judensprüche dürfte das "Leben Jesu" ebenfalls nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Es liegt nahe, dass sich die Kapuziner für die Textpartien der figurierten Prozessionen auf das Werk ihres Ordensbruders stützten.

Im folgenden seien Zitate aus den Kapiteln über die Geißelung angeführt, für die es textliche Entsprechungen in fast allen Spielen gibt. Bei der Geißelung Christi: "Diese Ruthen und Ket-

ten musst du versuchen,..."161 In der reflektierenden Beschreibung dieser Szene spricht Martin von sechs Henkern, denen die Juden Geld versprochen hatten: "Ja derjenige, der am allermeisten zuschläge, solle auch den meisten Lohn empfangen". - Nach Abnützung der Ruten nahmen sie "frischere und längere", und "sie schlugen bald hierhin, bald dorthin".162 Die Zahl der Wunden Christi wird mit "sechstausend sechshundert sechsundsiebzig" angegeben: "Freilich schlugen die gottlosen Schinder zu, wie die Schmiede auf einem Ambose ...".163 - Die Verfasser der Prozessions- und Spieltexte brachten Martins Prosa lediglich in Verse.

Das Pfarrkirchner Spiel, dessen Judensprüche anders formuliert sind, stimmt zumindest aber mit Martin in der Rollenverteilung der sechs Schergen überein, die paarweise abwechselnd auf Christus einschlagen.164

Dass den Spielen auch das Volksbuch des Adam Walasser zugrunde liegt, beweist eine Übereinstimmung in der Ölbergsszene zu Kemnath mit dem Kapitel der Gefangennahme Christi des Passionalis.

A. Walasser:165

O mein Creatur/
jetzt kombst du mich deinen Schöpffer zufahen/
vnd wilt mich als einen Vbelthäter
gefangen führen.
O was hab ich dir gethan?
Ich bin kommen
dich von dess Teuffels Gewalt
zuerledigen.
Aber du kombst mich zu binden/
wie einen Mörder.

Kemnath:166

O du mein Creatur,
iezt Kombst zu fangen mich,
dein Schepfer halten wilt,
mehr aber fangest dich,
Was hab ich dir gethan,
ich bin ia zu dir Kommen,
auf das du aus Teufels gewalt,
durch mich wurdest genohmen.
Jezt aber lauffest du, mich
zusuechen als ein Mörder.

Die Vorlage fährt weiter mit den Lamentationen Christi aus der Karfreitagsliturgie. Das Spiel bringt nach wenigen weiteren Versen die Gefangennahme.

2. Flugblattdrucke.

Neben diesen textlichen Angleichungen, die vorwiegend auf die drei genannten grossen Erbauungsbücher zurückgehen, steht die Aufnahme einzelner Motive, für die als neue Quelle die überall verbreiteten Flugblätter, die sogenannten "Urlaubsbilder" und "Volksandachten" in Frage kommen.¹⁶⁷ Zwei Motive aus der Passion, der Abschied Christi von Maria und die Verurteilung Christi, waren besonders im allgemeinen religiösen Bewusstsein verankert.

Die mündlich überlieferte Episode des "Urlaubs" nahm Johannes de Caulibus in seine "Vita Christi" auf. Seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts wird sie in literarischen Einzelformen mehrfach variiert.¹⁶⁸ In den süddeutschen Passionsspielen kommt sie etwa vom 15. Jahrhundert an vor und hat sich in einzelnen Spielgruppen weiter entwickelt. Im Barock schliesslich findet das Motiv verstärkte Aufnahme in die Passionen und wird auch als Einzelszene gestaltet.

Der "Urlaub" Christi von Maria enthält in unseren Texten in der Regel zuerst die Ankündigung Christi seiner Leidenszeit, oft mit der Vorhersage des Passionsweges verbunden. Daran schliessen sich die unterschiedlichen Bitten Marias mit den tröstenden Antworten Jesu. Fast nie fehlt der Dank Christi an seine Mutter, ebenso die Segnung Marias.

Ausser Rätz gibt keines der Spiele die in die Szene einführende Aufforderung Marias an ihren Sohn, er möge ihr sein Leiden offenbaren.¹⁶⁹ Den Anlass des Leidens, die Erlösung des Menschengeschlechts, deutet in Plattling, wie bei Martin, Maria selbst an;¹⁷⁰ in Vilsbiburg und Massing erklärt ihn, wie bei Johannes de Caulibus, Christus.¹⁷¹

Die Voraussage des Passionsweges teilt mit Martin, der hier mit Johannes de Caulibus übereinstimmt, nur Plattling;¹⁷² ebenso die Vorstellung Marias, dass ein einziger von Christus vergossener Blutstropfen zur Erlösung der Menschheit genüge.¹⁷³ Diese Stelle steht vor der Vorhersage des Leidens, bei den beiden Erbauungsschriftstellern ist sie mit der zweiten Bitte Marias, einen nicht so grausamen und schmählischen Tod zu wählen, kombiniert.

In den Bitten Marias stimmt am meisten Massing mit Martin überein; man darf hier eine direkte Übernahme aus dem "Leben Jesu"

annehmen: Maria ersucht ihren Sohn, seinen Tod aufzuschieben, einen "besseren" Tod zu wählen, und will für und schliesslich vor Christus sterben.¹⁷⁴ Bis auf die erste finden sich alle Bit-ten auch im Plattlinger Spiel mit einer von Martin jedoch völlig abweichenden Antwort Christi, der erklärt, warum nur er die Welt erlösen könne. Diese Version, die auch für Rötze belegt ist, führt Johannes de Caulibus an.¹⁷⁵ In Plattling bittet Maria noch ein viertes Mal: sie möchte nun mit Christus sterben. Diese Variante fügt Martin erst beim letzten Abschied hinzu, gibt ihr jedoch nicht den Charakter einer Bitte, welchen sie noch bei Johannes de Caulibus trägt.¹⁷⁶ Fürholz hat als einzige Bitte den Wunsch Marias, für Christus zu sterben.¹⁷⁷

Der Dank Christi an Maria leitet bei Martin die Abschiedsszene ein. Christus dankt für die Liebe und Treue, für die neun Monate, die Maria ihn getragen, und für alle mütterliche Sorgfalt, die sie ihm erwiesen habe. In der Vita des Johannes de Caulibus ist dieses Motiv bereits aufgezeichnet und gegenüber Martin viel reichhaltiger ausgestaltet.¹⁷⁸ Das Vilsbiburger Spiel hält sich streng an die Version Martins; in Massing werden nur Treue und Liebe erwähnt; in Fürholz stehen Episoden aus der Kindheit Jesu.

Die Bitte um den Segen hat mit Martin und wiederum Johannes de Caulibus nur Massing gemeinsam.¹⁸⁰

Man kann eine direkte Abhängigkeit der "Urlaub"-Szene von Martin höchstens für das Massinger Spiel konstatieren. Zu dieser Annahme berechtigt die genaue Übereinstimmung des Wortlauts der Bit-ten, zumal die erste Bitte um den Aufschub des Urlaubs von Mar-tin selbst zu stammen scheint.

Auffallend sind die motivlichen Übereinstimmungen zwischen Jo-hannes de Caulibus und Plattling. Jedoch schliessen szenische Verschiebungen gleichlautender Motive und die von Johannes de Caulibus abweichenden neuen Versionen die "Vita Christi" als direkte oder zumindest einzige Vorlage aus.

Eine fast wörtliche Parallele, allerdings nur weniger Verse, trifft auf die Abschiedsszene des Massinger Spiels und der Pas-sion der Münchner Jesuiten zu.¹⁸¹

Der "Urlaub" des Münchner Jesuitenspiels hat aber sicher nichts mit Martin gemeinsam. Die Szene führt lediglich eine Bit-te Marias, nämlich: mit Christus sterben zu dürfen, an. Ausser-

dem geleitet Maria ihren Sohn nicht wie bei Martin zum Ölberg,
sondern zum "Musterplatz".

Die in Frage kommenden Stellen lauten:

Münchener Jesuitenpassion:

Maria:

hast mir niemahls khein bitt Versagt
iezt khann ich nichts erlangen,
so seys dann schmerzlich gott geclagt,
was soll ich doch anfangen.

Beim Dank Christi an Maria:

Christus:

...
Bedanckh mich gegen dir gar hoch
wegen der threu: vnnd liebe,
...

Maria bittet Christus begleiten zu dürfen:

Zu deinen füssen ich mich leg
mein schaz, mein kindt, mein leben
...

Bei der Ankunft am "Musterplatz":

Maria:

Ach! weh nun muess ich schonn zuruckh
ich khann nichts mehr erwerben,
mein herz bricht mir in tausendt stuckh
Vor leyd muess ich balt sterben,
...

Massing:

Maria:

hast mir niemahls kein bitt Versagt,
so sey es schmerzlich gott geclagt,
was soll ich iezt anfangen.

Beim Dank Christi an Maria:

Christus:

bedankhe mich dann o Muetter mein,
wegen deiner lieb und trey.
...

Maria bittet um den Segen:

O Jesu? Dir zu füssen fahl,
mein Herz, mein kindt, und leben,
...

Bevor Christus scheidet:

Maria:

Ach weh lass mich nit zruckh
mein herz bricht mir zu tausend Stuckh,
Vor Leid muss ich ietzt sterben,

...

Der Massinger "Urlaub" hat also, bei grosser motivlicher Übereinstimmung mit Martin, eine eindeutige Verbindung zu dem Münchner Jesuitenspiel. Die Versparallelen entstammen einer gemeinsam aufgegriffenen Vorlage. Für das Münchner Spiel deutet, da ja die Passion in der Kirche aufgeführt wurde, das Wort "Masterplatz" auf eine übernommene, nicht originale Fassung hin. Während im Massinger Spiel die Vorlage mit dem entsprechenden Kapitel aus dem "Leben Jesu" kombiniert wurde,¹⁸² hat sie die Münchner Passion allem Anschein nach ungekürzt übernommen.

Die Münchner Szene entspricht ihrerseits hinwiederum dem "Leiden-Christi-Spiel" der Steiermark,¹⁸³ dessen "Urlaub" sich nach Schlossar in einer Flugschrift findet.¹⁸⁴ Die Übereinstimmung der Spiele lässt sich also hier eindeutig auf die Aufnahme aus der allgemein verbreiteten Flugblattliteratur zurückführen. Trotz wörtlicher Angleichung haben wir es nicht mit einer Abhängigkeit der Spiele untereinander, sondern mit einer überlokalen Einflusschicht zu tun.

Die topographische Bezeichnung "Masterplatz"¹⁸⁵ und vielleicht mehr noch die Tatsache, dass der Text offensichtlich von einem Weg spricht, den Maria und Christus zurücklegen,¹⁸⁶ lassen auf eine Abhängigkeit des Flugblattes von einer simultanen Spielhandlung schliessen. Motivliche Übereinstimmungen mit Johannes de Caulibus (sie finden sich, wie der Ausdruck "Masterplatz", sowohl im Flugblatt als auch in der Münchner und Steiermärkischen Passion) legen darüber hinaus die Vermutung nahe, dass bereits das mittelalterliche Spiel auf die Vita des Franziskaners zurückgegriffen habe. Die kontinuierlichen Einflüsse von der Erbauungsliteratur auf die Passionsspiele, von diesen auf die Flugblattliteratur und von den Flugschriften dann wieder auf die Spiele zeigen deutlich die überaus komplizierte Abhängigkeit der Spiele auch hinsichtlich ihrer formal andersartigen Quellen.

Ein ebenfalls von der Andachtsliteratur herkommendes Motiv der Passionsspiele ist der Urteilsspruch des Pilatus, der eine Ausweitung der Gerichtsverhandlungen mit sich brachte. Seit den fingierten Funden von Vienne (1511) und Aquila (1581) wurde das Urteil des Pilatus als neues Thema in das Orbnungsschrifttum übernommen.¹⁸⁷ Das Urteil fasst in den gängigen Formulierungen in der Hauptsache die Anschuldigungen der Hohen Priester zusammen.

Die Flugblätter verzeichnen darüber hinaus noch die Stimmabgabe von Kaiphas und 19 Ratsmitgliedern, die folgende Strafen für Christus vorschlagen: Landesverweisung, ewige Gefangenschaft, Übersendung zum römischen Kaiser und Tod am Kreuz. Die Gerichtsverhandlung knüpft an die zeitlich vorausliegende Ratsversammlung im Anschluss an die Auferweckung des Lazarus an. Dieser Umstand ist äusserst wichtig, weil dadurch die Worte des Kaiphas: "Ihr wisst nichts, und bedenkt nicht, dass es besser für euch ist, dass ein einziger Mensch für das Volk stirbt, als dass das ganze Volk zugrunde geht" (Joh. 11,50), die Johannes als eine prophetische Aussage über die universale Heilsbedeutung des Todes Christi interpretiert (11,51/52), mit der Verurteilung Christi verbunden werden.

In den Passionsspielen des 17. und 18. Jahrhunderts findet sich die Fassung des Pilatusurteils fast nur in Prosa. Hauptquelle ist wiederum Martin von Cochem.¹⁸⁸ In allgemein verständlicher Veranschaulichung stellt er die Verurteilung so dar, wie sie in seiner Zeit hätte geschehen können. Als Vorlage benutzen dieses Kapitel Kemnath und Massing.¹⁸⁹ In Massing sind lediglich die ersten Worte des Martin'schen Textes angegeben, dann folgt das übliche Fortsetzungszeichen "etc". Man darf hierin einen Beweis dafür sehen, dass der Urteilsspruch aus dem "Leben Jesu" allgemein bekannt und verbreitet war. Sicher hat diese Vorlage auch Ferdinand Rosner in der Oberammergauer Passion von 1750 verwertet.¹⁹⁰ Die Pfarrkirchner Passion erweitert Rosner noch um etliche Anklagepunkte.¹⁹¹ Ein ebenfalls sehr ausführliches Urteil wird im Plattlinger Text angekündigt; leider endet aber gerade an dieser Stelle das Fragment.¹⁹² Das Spiel von Rötze folgt in der Urteilsszene Martin nicht.¹⁹³ Nicht alle Prosafassungen des Urteils gehen also, wie Leopold

Schmidt annimmt,¹⁹⁴ auf das "Leben Jesu" zurück. Könnte Oberamergau auf Grund der Benützung des versifizierten Textes von 1562 und der Selbständigkeit des Verfassers noch eine Ausnahme bilden, die damit auch für Pfarrkirchen - abgesehen von den Erweiterungen - zuträfe, so ist durch das Münchner Passionsspiel in der Jesuitenkirche bewiesen, dass man auch noch in den Prosa-versionen des 17. Jahrhunderts auf den Wiener Fund - in welcher Fassung auch immer - zurückgriff.¹⁹⁵

Diese Tatsache scheint umso selbstverständlicher, wenn man bedenkt, dass sich Formulierungen nach der Wiener Vorlage häufig auf den erwähnten, mit dem Protokoll der Ratsmitglieder versehenen Flugblättern befanden.¹⁹⁶ Deshalb dürfte der Wiener Text neben Martin von Cochem die wichtigste Quelle auch für die Prosafassungen des Pilatusurteils sein.

Den Einfluss der Flugschriften auf die Gestaltung der Gerichtsszenen bestätigt auch die in den Spielen neu eingeführte Abstimmung der Hohen Priester.

Die Kemnather Passion stimmt in der zweiten Ratsversammlung völlig mit dem Protokoll des Flugblatts überein.¹⁹⁷ Die Namen der Personen gleichen dem Schlintzingschen Flugblatt;¹⁹⁸ ebenso entsprechen die Zahl der Ratsmitglieder und vor allem die Aussagen. Im Spiel steht diese Szene nach der Gefangennahme Christi und vor dem Verhör vor Kaiphas. Die Anklagepunkte sind gegenüber dem Flugblatttext ausführlicher formuliert. Hinzu kommen die in den Passionen üblichen Anschuldigungen, wie Gotteslästerung (Luk. 23,2), verbotene Lehrtätigkeit (Luk. 23,5) usw., die in den Evangelien zum Teil vor dem Synedrium, alle aber vor der Verhandlung bei Pilatus erwähnt werden. Bezeichnend ist, dass diese Anklagen im Spiel an die Stelle folgender Worte in der Flugschrift treten: "Weil Er desshalben sich vor einem Rath beschuldiget, so ist Er dess Todes schuldig". Hätte man die Formel in die Szene aufgenommen, wäre ein Widerspruch entstanden, da in der Passion selbst ja kein Verhör vorausgeht.¹⁹⁹

Nicht mit dem Flugblatttext hängen zusammen die Vorschläge für andere Todesarten, wie Verbrennen und Steinigen. Sie sind sicher einer anderen Vorlage entnommen, und finden sich schon bei Johannes de Caulibus.²⁰⁰

Dass das allgemeine Interesse an der Gerichtsverhandlung auch die Benennung der Ratsmitglieder notwendig machte, ist selbst-

verständlich. So vielfältig diese in den angeblichen Funden und deren verschiedenen Versionen waren, so unterschiedlich sind sie auch in den Passionsspielen. Ausser Rötz, das neben Kaiphas nur fünf Mitglieder des Hohen Rates kennt, die übrigens nur mit Zahlen bezeichnet sind, führt jedes Passionsspiel die grosse Schar der Ratsmitglieder namentlich auf.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Einfluss der Frömmigkeitsliteratur auf die niederbayerischen und oberpfälzischen Passionsspiele des 17. und 18. Jahrhunderts besonders stark ist. Als Vorlage werden vor allem Erbauungsbücher und Flugschriften benutzt. Die zum Teil wörtlichen Übernahmen werden nicht aus einer Quelle geschlossen ausgeschrieben, sondern oft aus völlig heterogenem Material kompiliert.

Nachweisbar am stärksten angeglichen sind in den Spielen der Abschied Christi von Maria und das Urteil des Pilatus, Szenen also, für die es in den Evangelien überhaupt keine Entsprechungen oder nur motivliche Ansätze gibt.

Schliesslich beweisen die wörtlichen Übereinstimmungen mit Schriften, die keine Spieltexte sind, dass die Verfasser der Passionsspiele der von der Zeitfrömmigkeit ausgeprägten Motivik rezeptiv gegenüberstanden und sie höchstens formal variierten.

C) Entwicklungstendenz der Spiele.

Da die Textgestaltung der Spiele weitgehend von kompilatorischen Fakten bestimmt ist, ist die Frage nach einer möglichen Entwicklung der Passionen innerhalb des 17. und 18. Jahrhunderts nicht leicht zu beantworten. Die dieser Untersuchung zugrunde liegenden Texte entstammen dem ausgehenden Barock. Lassen sich aus ihnen Hinweise auf ihre Entstehung und ihre Entwicklung ablesen?

Es ist geradezu selbstverständlich und, wie für alle, so auch typisch für die niederbayerischen und oberpfälzischen Passionen, dass sie permanenten Umwandlungen unterworfen waren. Schon bei den Textvergleichen zeigte es sich, dass ein älterer Pfarrkirchner Text fast völlig einer Abschrift des Rosnerschen Spieles von Oberammergau weichen musste. An das Spiel von Rötz wurde ein Teil

aus dem "Leben Jesu" von Cochem angehängt. Kemnath weist, charakteristisch voneinander abgesetzt, unterschiedlich Vers- und Prosaformen auf. Für Vilsbiburg ist ein früheres Passionspiel belegt, das womöglich in einzelnen Partien übernommen wurde. Ähnliche Beispiele liessen sich beliebig weiter anführen.

1. Zusammenhang von Spiel und Prozession.

Die Forschung hat für Südtirol nachgewiesen, dass sich barocke Passionsspiele aus sogenannten Prozessionsdramen entwickelt haben.²⁰¹ Die Karfreitagsprozessionen der Kapuziner enthielten dort dramatische Spielszenen, die sich nach 1737 - man versuchte in diesem Jahr zum erstenmal, Prozession und Passionsdarstellung zu trennen - zu geschlossenen Passionsspielen verdichteten. A. Dörrer betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung gerade der Kapuziner für das Volksspielwesen, indem er Übernahmen von Sprechtexten aus altem Spielgut für die Prozessionsaufführungen nachweist.

Trifft diese Entwicklung auch auf die Passionen in unserem Raum zu?

Aufschluss über diese Frage könnte eine Untersuchung der Stellung charakteristischer Versparallelen innerhalb der Spiele als geschlossener Form ergeben. Ferner dürfte aus dem Handlungsaufbau der Passionen festzustellen sein, ob und für welche Spiele ein Anwachsen aus den stationierten Auftritten der Prozessionen möglich ist.

Abgesehen von den Judensprüchen sind die Versparallelen ihrem Wesen nach Teile von Spielhandlungen, sodass eine direkte Abhängigkeit der Spiele aus Texten, die während des Umgangs gesprochen wurden - wenn man eine solche Möglichkeit überhaupt gelten lassen will -, nicht angenommen werden kann.²⁰²

Sollten die Parallelen jedoch nicht aus Auftritten kommen, die, während die Prozession hielt, in Szene gingen? Es ist anzunehmen, dass diese stationären Szenen in sich geschlossen waren und markante Punkte aus der Passion wiedergaben, wie zum Beispiel den "Urlaub", Christus am Ölberg, Verurteilung oder die Kreuzigung. Diese an die Prozession gebundenen Szenen konnten mit der Zeit zusammengefasst, in grössere Passionsaufführungen übernommen

werden. Zum Teil haben sie hier noch den Charakter eines weitgehend selbständigen Einzelspieles.²⁰³

Andererseits sind viele in den Spielen übereinstimmende Teile eng an den gesamten Spielvorgang gebunden, und würden isoliert ihre dramatische Funktion verlieren. An zwei einfachen Beispielen demonstriert: Der Plan von Petrus und Johannes, ihrem gefangenen Meister zu folgen, hat nur Sinn, wenn der Handlungsfaden, also Christi Verhöre vor dem Hohen Rat und Pilatus, weiter gesponnen wird und nicht nach der Gefangennahme abreisst.²⁰⁴

Der Versuch des Judas, mit den dreissig Silberlingen Christus wieder auszulösen, ist handlungsmässig sowohl in die vorausgehende Szene vor dem Hohen Rat als auch in die nachfolgende, die Verzweiflung, eingebunden. Sie kann unter diesem Aspekt keinesfalls als selbständige Episode behandelt werden.²⁰⁵

Anlage und Aufbau der Passionsspiele sind im grossen und ganzen nach drei Schemata ausgerichtet: entweder werden mehr oder weniger abgeschlossene, einheitliche Handlungsteile aneinandergereiht (Kemnath, Rötze, Massing, das Münchner Jesuitenspiel), oder man setzt möglichst viele Spielepisoden in simultane Verquickung (Pfarrkirchen, Plattling). Als dritte Möglichkeit ergibt sich die Verbindung von Leidensgeschichte und Darstellung allegorischer oder praefigurativer Themen (Vilsbiburg, "Clarind" und die Passion von Neumarkt).

Für eine frühere Verbindung einzelner Spielszenen mit einer Prozession kommen nur Spiele mit mehr oder weniger geschlossener Szenenfolge in Betracht.

In der Passion von Kemnath lassen sich die Verhandlungen des Jüdischen Rates und die wiederholten Verhöre vor Pilatus nur im Rahmen eines geschlossenen Spieles denken. Die Judensprüche nach der Gefangennahme Christi und die "Sieben Fälle" auf dem Kreuzweg könnten jedoch für eine ehemalige Verbindung dieser Szenen mit einer Prozession sprechen.

Wir besitzen aus Kemnath nicht nur die Prozessionsordnungen für den Karfreitag des Jahres 1764, sondern auch die Texte der Teilnehmer.²⁰⁶ Diese Unterlagen sind aus einer Zeit, in der die Spiele bereits durch die Ordinariate und den Geheimen Rat in München verboten, die Prozessionen jedoch noch erlaubt waren.²⁰⁷

Bezeichnenderweise führt die Aufstellung neben Judensprüchen und Figurationen des Alten Testaments Szenen aus dem Passionsspiel an, die folglich vom Spiel in die Prozession übernommen worden sind. So erinnert in der dem Umzug vorangestellten Ölbergsszene Judas seine Begleiter an ein *v-e-r-a-b-r-e-d-e-t-e-s* Zeichen, ohne dass vorher überhaupt schon einmal davon gesprochen worden ist: "Woll an ihr liebe leith, noch einmahl merkht mich woll, was mir haben Vnderredt, geschehen alles soll, dss Zeichen solle sein, wie ich dan schon gesagt, ..." ²⁰⁸ (im Spiel sprach man sich in der Tat bereits nach der zweiten Ratsversammlung ab). Während der Prozession wird auch, ohne anzuhalten und nur in Rezitationen, die Verzweiflung des Judas vorgestellt, ²⁰⁹ die geschickt - die Stelle, da Judas dem Hohen Rat die dreissig Silberlinge zurückgeben will, ist ausgelassen - aus zwei Szenen des Spieles zusammengezogen ist. Selbstverständlich nimmt man auch den Kreuzweg aus der Passion auf. ²¹⁰

Andererseits wäre zu fragen, ob die angeführten Szenen nicht bereits aus Stationen einer früheren Prozession ins Spiel gekommen sind? Die umfangreichen Judensprüche im Anschluss an die Gefangennahme Christi werden in der erwähnte Prozession von 1764 während des Zuges vom Ölberg zur Pfarrkirche rezitiert. ²¹¹ Da die Judensprüche im Spiel dieselben sind und sie deshalb auch hier eindeutig eine Wegstrecke, die zurückgelegt werden musste, markieren, ist anzunehmen, dass die Gefangennahme des Spieles aus einem Prozessionsdrama aufgenommen wurde. Hier dürfte sich eine stationäre Gerichtsszene angeschlossen haben, denn es heisst in der Rede des zweiten Soldaten: "Jezt muest mit Vns fürs gricht, wanst wütest, wie dir gschicht". ²¹² Die Judensprüche zu Beginn des Kreuzwegs, sowie dessen Gestaltung im Freien deuten ebenfalls eine Übernahme aus einem Prozessionsdrama an.

Das Spiel von Rötze ist, abgesehen von dem ersten Akt, der nach Martin von Cochem gestaltet wurde, in der Anlage Kemnath ähnlich. Die Aufhausener Abschrift der Rötzer Passion führt in einem Nachtrag die Prozessionsordnung und die Texte der einzelnen Sprecher an. ²¹³ Die Abschrift enthält ausserdem Regieanweisungen, die für unsere Untersuchung aufschlussreich sind. Prozession und Spiel hängen in Rötze eng zusammen. So heisst es zum Beispiel schon auf dem Titelblatt der Handschrift: "Leidens

Vnnd Sterbens Act...so...Processionaliter...öffentlich Vorge-
stellet worden". Man könnte hieraus auf ein Stationsdrama
schliessen. Im Spiel selbst geben wieder die Judensprüche nähe-
ren Aufschluss. Die Bezeichnung der Juden ist diesmal massge-
bend. In der Herodesszene heisst es: "1. Jud bey der verspot-
tung"; vor Pilatus: "1. Jud in der geisslung".²¹⁴ Diese Auftei-
lung ist nur durch die Gruppierung der Christus- und Judendar-
steller in den Prozessionen verständlich. Noch bemerkenswerter
dürfte sein, dass das Spiel für die jeweiligen Szenen verschie-
dene Christustarsteller vorsieht: "Jezt geht man auf die ander
bihn, dabey auch ein herrgott als bey der verspottung..."²¹⁵
Da man bei der Prozession für die Demonstration der verschiede-
nen Leiden Christi - Verspottung, Geisselung, Dornenkrönung und
Kreuzigung - mehrere Rollenträger verwendet, die durch symboli-
sche Färbung der Gewänder voneinander abgesetzt worden sind, ist
anzunehmen, dass auch innerhalb des Spieles die Christustar-
steller, gemäss der Anordnung in der Prozession, wechselten.
Man könnte also folgern, dass diese Szenen, voneinander losge-
löst, an entsprechenden Stellen der Prozession eingereiht waren
und erst später zu einem einheitlichen Spiel zusammengefasst
wurden.

Für die ersten drei Szenen der M a s s i n g e r Passion:
Urlaub - Ölberg - Urteil, kann auf Grund ihrer Struktur eben-
falls eine Reihung ehemaliger Einzelspiele angenommen werden.
Diese waren, wie aus den Judensprüchen der Ölberg- und Gericht-
szene hervorgeht, Stationen einer Prozession. Das Stationsdrama
schloss mit der Kreuzigung (im Spiel nicht vorhanden), die in
einem der erwähnten Judensprüche folgendermassen angekündigt
wird:²¹⁶

"Nun iezzt wollen wir ihn weiter führen
und geben seinen Verdienten Lohn,
dan das Creuz thuet sich schon rühren,
und erwart den ybeltheter schon."

Der Vollständigkeit halber sei hier auch noch einmal auf das
M ü n c h n e r J e s u i t e n s p i e l eingegangen.
Das Spiel reiht isolierte Szenen aneinander, die zum Teil wohl,
wie "Urlaub", Ölberg und das Verhör Christi vor Pilatus, auf vor-
gegebenen Einzelspielen beruhen. Da München ebenfalls Karfreitags-

prozessionen mit kurzen Auftritten kennt,²¹⁷ liegt es nahe, dass die eine oder andere Szene in die Passion Eingang gefunden hat. Auch hier sind an die Ölbergsszene Judensprüche angehängt. Bezeichnenderweise stehen sie vor dem Entschluss von Johannes und Petrus, Christus zu folgen - eine Stelle, die mit der endgültigen Fassung in das Spiel gekommen ist.²¹⁸ Auf das alte Stationsdrama weist eine Stelle zu Beginn der Sprüche hin:²¹⁹

"forth forth mit ihm gschwindt in die statt
wo man nach ihm Verlangen hat".

Hier zog nach der Ölbergsszene die Prozession weiter, um dann beim Gerichtsauftritt wieder anzuhalten.

2. Wiederaufnahme von mittelalterlichem Spielgut.

Die Möglichkeit, dass Teile eines Spieles vormals mit einer Prozession verbunden waren, scheidet aus für Spiele mit kompliziertem Handlungsgefüge.

Schon die alte P f a r r k i r c h n e r Passion ist mit der in die Handlung einbezogenen Compassio Mariae²²⁰ von vorneherein als geschlossenes Spiel angelegt. Zwar sieht es, wie noch die von Rosner beeinflusste neue Fassung, eine Prozession im Freien vor. Doch waren die Szenen des Spieles von Anfang an nicht mit der Prozession verquickt, wie die Darstellung des Kreuzwegs auf der B ü h n e beweist.²²¹

Auch im P l a t t l i n g e r Spiel schliesst die Ineinanderfügung der Christushandlung, der Gerichtsszenen und der Compassio eine Verbindung einzelner Auftritte mit einer Prozession aus. Die Häufung kleiner eingeschobener Auftritte mit für die Passion peripheren Episoden, die durch die Überlappung der Handlungen bedingt ist, verstärken diese Annahme.

Diese Szenen können nur aus einem Grossspiel übernommen sein, das in Inhalt und Form noch auf die Spieltradition des ausgehenden Mittelalters zurückgeht. Die Grundlage des Plattlinger Spiels und mit Wahrscheinlichkeit auch einiger Teile des Pfarrkirchner Spieles ist ein noch simultanes spätmittelalterliches Passionsspiel.

Hier ergibt sich also ein entwicklungsgeschichtlich neues Moment: die barocken Passionsspiele in unserem Gebiet sind nicht nur Spie-

len der Reformationszeit, sondern auch des späten Mittelalters verpflichtet.

3. Neue Passionstexte.

Von völlig neuen Texten kann man nur bedingt sprechen. Selbst wenn sie erst im späten 18. Jahrhundert entstanden sind, sind sie meistens in einigen Teilen an ältere Spiele angelehnt.

Charakteristisch jedoch ist ihre Konzeption: Die Erlösungsidee bestimmt viel stärker als bisher Anlage und Aufbau der Spiele von Anfang an. Die Leidensgeschichte Christi ist dann meist nicht mehr der einzige Handlungsvorgang.

Das Spiel von *V i l s b i b u r g* fügt nur in die zweite Abteilung Passionsszenen ein. Diese kommen sicher aus der älteren dort gespielten "Komödie" von 1674. Welcher Art diese "Komödie" war, kann nicht mehr nachgewiesen werden.

Die beiden Spiele aus *N e u m a r k t*, sowohl "Clarind" als auch die spätere Passion, verwickeln die Passionshandlung mehr oder weniger mit einem Parallelthema. Für die Passion ist die Gestaltung des Kreuzwegs im Freien und die anschließende Kreuzigung auf dem Kalvarienberg belegt. Da nur Textproben vorliegen, lässt sich auch über diese Entstehung der Leidensgeschichte nichts aussagen.

Fasst man das Ergebnis der bisherigen Untersuchung zusammen, so ergeben sich folgende Möglichkeiten.

Einzelne Spiele enthalten Szenen, die - als eine Abfolge von Auftritt und Umzug - vormals in direkter Verbindung mit der Karfreitagsprozession standen. Den Hauptbeweis für die Entwicklung eines Passionsspiels aus einem Stationsdrama liefern die Judensprüche. Entscheidend ist vor allem ihre Stellung am Ende der jeweiligen Szenen des Ölbergs und der Gerichtsverhandlung, sowie der Umstand, dass sie in fast allen Fällen auf einen *Z u g* hindeuten. Dass mit diesem "Zug" nicht die "Gänge" der Darsteller in den Aufführungen des Mittelalters gemeint sein können, erhellt aus der Handlungsführung der Spiele. Da die Karfreitagsprozessionen aber spätmittelalterliches Spielgut aufgegriffen haben, bestünde allerdings die Möglichkeit, dass die Judensprüche - soweit sie nicht auf der Erbauungsliteratur beruhen -

von mittelalterlichen Spielen auf dem Umweg über die Umzüge in die barocken Passionen gelangt sind.

Auf Grund ihrer Struktur kann für einige Spiele eine Weiterentwicklung eines simultanen Spielgeschehens angenommen werden.

Schliesslich zeichnen sich Texte aus der Spätzeit des Barock selbst durch die Versinnbildlichung einer der Passionshandlung übergeordneten Idee aus.

Z u s a m m e n f a s s u n g :

Eine Untersuchung der textlichen Abhängigkeiten bestätigt vor allem die enge Verbindung der Spiele untereinander. Das allgemein verfügbare Spielgut wurde durch Anleihen aus der religiösen Andachtsliteratur ergänzt. In der Regel stellen geistliche Verfasser aus den Orden die Texte selbst zusammen. Sie schliessen dabei an eine ältere Spieltradition an und schaffen zugleich die Voraussetzungen für ein Wiederaufleben der Passionsspielidee auf breiter Grundlage. Getragen wird diese Erneuerungsbewegung sowohl von den Jesuiten und Kapuzinern als auch von den alt-eingesessenen bayerischen Klöstern.

Was die Reformorden in Bayern vor allem vorfanden, waren die volkstümlichen Spiele der Reformationszeit, an die, wie die Versparallelen mit Hans Sachs und Sebastian Wild bestätigen, nun wieder angeknüpft wurde. Besonders kamen diese Spiele einer Form der neuen Spielbewegung, dem Stationsdrama, entgegen. Da für das Meistersingerdrama die epische Aneinanderreihung von Situationen, deren Gesamtheit jederlei symbolische Bedeutsamkeit mangelt, charakteristisch ist,²²² konnte es leicht in Einzelszenen zerlegt werden, die sich wiederum für die selbständigen Handlungsteile der einzelnen Prozessionsauftritte eigneten.

Da alle Orden gleichermassen Stationsdramen aufführten, so konnten auch nicht nur aus den Auftritten der figurierten Kapuzinerprozessionen allein - wie es A. Dörrer für Südtirol annimmt -²²³ geschlossene Passionsspiele hervorgehen. Die Münchner Karfreitagsprozession mit ihren Stationen und ihre mutmassliche Verbindung zum Spiel der Jesuiten, sowie das zumindest in enger Beziehung zu den Jesuiten stehende Kemnather Spiel und die von Augustinern

inszenierte Passion von Rötze (vgl. S. 19) bestätigen diese Möglichkeit auch für die Theatertätigkeit der Jesuiten und der übrigen Orden.

Das barocke Passionsspiel konnte in unserem Gebiet vereinzelt noch auf simultanen mittelalterlichen Dramen aufbauen, wobei dann die geschlossene Aufführungsform weitergeführt wurde und gewahrt blieb.

Die Aufnahme mittelalterlichen und reformatorischen Spielgutes bestätigt für Niederbayern und die Oberpfalz eine durchgängige Passionsspieltradition vom Mittelalter bis zur Aufklärung. So sehr das Passionsspielwesen des Barock auch den neuen Anregungen der Orden, dem Geist der Gegenreformation und den volkstümlichen Andachtsformen verpflichtet ist, und gegenüber der Spieltradition des Mittelalters und der Reformation neue, inhaltliche wie formale Strukturen zeigt, so kann man auf Grund gerade der vorbarocken Vorlagen keinesfalls von einem radikalen Bruch mit dem 15. und 16. Jahrhundert sprechen.

Lässt sich an Hand der übereinstimmenden Textstellen, sofern sie nicht auf Frömmigkeitsliteratur beruhen, von Spielkreisen sprechen?

Die Judensprüche, die zweifellos von den Karfreitagsprozessionen der Kapuziner ausgehen, zeigen Versparallelen mit Spielen anderer Gebiete.²²⁴

Bei einem Vergleich unserer Texte mit den Passionen von Oberammergau aus den Jahren 1662 und 1750 und Weilheim wurde als einzig gleichlautende Stelle zwischen Hans Sachs und Oberammergau (1662) der kurze Monolog des Judas festgestellt.²²⁵ Die Umgestaltung des Pfarrkirchner Spiels nach Mosner erwies sich als Sonderfall. Man kann nun selbstverständlich für Oberbayern nicht nur die Passionsspiele von Oberammergau und Weilheim setzen; gewiss aber ist, dass diese Spiele einen grossen Einfluss auf benachbarte ausübten, und dass viele Texte lediglich Abschriften oder Überarbeitungen sind.²²⁶ Da also die barocke oberbayerische Spieltradition in hohem Masse von diesen Spielorten bestimmt wird, lässt sich der Raum der niederbayerisch-oberpfälzischen Passionen gegen das angrenzende Gebiet absetzen.

Entscheidender für diese Abgrenzung ist ein zweites Argument, das den Wesensunterschied der Spiele, bedingt durch andersartige

Entstehung und Entwicklung, betrifft.

Von Oberammergau und Weilheim ist bekannt, dass sie ganz auf selbständigen Spielen beruhen: das Oberammergauer von 1662 auf dem Spiel von St. Ulrich und Afra in Augsburg aus dem 15. Jahrhundert und der Passion von Sebastian Wild aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; das Weilheimer auf der Passion von Jakob Rueff von 1545.²²⁷ Für keinen unserer Texte - das gilt auch für das Plattlinger Spiel - kann ein solcher Nachweis erbracht werden. Entlehnungen aus Passionen der vorbarocken Zeit waren in jedem Fall nur fragmentarisch. Naturgemäss erfuhren auch die Spiele von Oberammergau und Weilheim Änderungen, doch werden die Texte keineswegs so vielgestaltig variiert wie die Kemnather Passion zum Beispiel; an eine Entstehung aus Prozessionsauftritten ist überhaupt nicht zu denken. So ergibt sich für diese Spiele auch keine kreuzweise, vielschichtige Übereinanderlagerung verschiedener Textstellen, ihre Verwandtschaft bestimmt sich immer durch Vorlage eines Textes für Abschrift oder Überarbeitung. Auch von diesem Aspekt aus erscheint eine Abgrenzung des niederbayerisch-oberpfälzischen Passionsspielgebietes von dem oberbayerischen - soweit von den Oberammergauer und Weilheimer Spielen bestimmt - berechtigt.

Innerhalb unseres Gebietes setzt die durch ein Jahrhundert evangelische Oberpfalz eine gewisse Zäsur. Bezeichnenderweise ergaben sich hier durch die Texte von Kemnath und Rötze Zusammenhänge mit den Spielen der beiden Protestanten Hans Sachs und Sebastian Wild. Das Spiel von Hans Sachs darf dabei als bodenständig gelten, da dies für Amberg, das bis dahin eine katholische Passion gespielt hatte, in Auftrag gegeben wurde. (Vgl. S. 17)

Es bleibt die Frage, ob die starke Verbreitung der barocken Passionstexte überhaupt die Bestimmung von Spielkreisen zulässt. Treffen die Versparallelen nur innerhalb unseres Gebietes zu, oder schliessen sie nicht vielmehr alle jene Spiele zusammen, die unter gleichen Voraussetzungen zustande gekommen sind?²²⁸

Ein Vergleich mit dem von Kretzenbacher veröffentlichten "Christi-Leidenspiel" aus St. Georgen ob Murau bestätigt diese Annahme.²²⁹

(Es würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wollte man alle verfügbaren Passionsspiele der Gegenreformation auf ihre Textabhängigkeit hin untersuchen.) Von Übereinstimmungen innerhalb der gegenreformatorischen Passionsspiele, die infolge der

allgemeinen Verbreitung der Texte entstanden sind, kann demnach nicht auf lokale Spielkreise geschlossen werden. Die Parallelen zeigen lediglich das weite Tätigkeitsfeld der Orden an, also Bayern, Schwaben, Tirol, Inner-, Ober- und Niederösterreich und Böhmen. Wo sich selbst im Parock Spielkreise unterscheiden, lassen sie sich hauptsächlich auf Grund der vorausgegangenen Spieltradition bestimmen. Inwieweit für unseren Raum von einem Spielkreis zu sprechen ist, soll am Ende der Arbeit beantwortet werden.

IV Die Motivik der Spiele, ihre Vorbilder und ihre charakteristischen Ausprägungen.

A) Die Gestaltung der Leidensgeschichte.

Es hat sich erwiesen, dass die Spiele nach Art ihrer Entstehung verschieden sind; ähnliche Unterschiede ergeben sich auch hinsichtlich ihrer ideellen Bedeutsamkeit.

Dass es bei den Stationsdramen zur Trennung von Spiel und Prozession kommt, ergibt sich, entwicklungsgeschichtlich gesehen, aus dem Bemühen um eine geschlossene Form. Anlass hierzu sind die um die Sichtbarmachung des symbolischen Hintergrundes bemühten geistigen Auseinandersetzungen, die jetzt einen nicht geringen Raum innerhalb der Spiele einnehmen. Es geht um die Widerspiegelung des spekulativen Weltbilds der Zeit.

Entscheidend bleibt die Intention des Verfassers, ob er nun die Auftritte eines Umgangs auf seine Konzeption hin umgestaltet, oder Materialien aus den verschiedensten Zeugnissen der Zeit (Spiele, Erbauungsliteratur, Flugblätter etc.) bewusst zu einem neuen Spiel zusammenträgt.

1. Prozessführung.

Im Gegensatz zu den häufig sehr weitgefassten mittelalterlichen Passionen sind unsere Spiele auf das Geschehen der Karwoche beschränkt. Handlungsführend ist das Betreiben des Hohen Rates, Christus zu töten. Seine Absicht löst die Aktion gegen Christus

aus; die Ratsversammlung steht deshalb zu Anfang der Spiele.²³⁰

Die Beschuldigungen zielen in der Regel auf alle Ereignisse seit dem öffentlichen Auftreten Christi. Beschränkten sich noch in der Tiroler Passion die Anklagen auf die Tempelreinigung im Anschluss an Christi Einzug in Jerusalem (Matth. 21,12 f; Mark. 11,15; Luk. 19,45 f),²³¹ so liegen für die Wunder der Krankenheilung, Teufelsaustreibung und Auferweckung der Toten jetzt bereits Matth. ab dem 8., Mark. und Luk. ab dem 5. und Joh. ab dem 9. Kap. zugrunde. Diese Wunder werden Christus zur Last gelegt, weil er sie mit dem Beistand des Teufels gewirkt habe (Matth. 9,34 und Mark. 3,22). Weitere Anschuldigungen sind: Sabbatentehrung (Matth. 12,1 f; Mark. 2,23 f, 3,1 f; Luk. 13,11 f, 14,1 f; Joh. 5,1 f), Umgang mit Sündern und Ehebrechern (Luk. 5,27, 7,36 f; Joh. 8,3 f), Verletzung des Fastengebotes (Matth. 9,14 f; Mark. 2,18 f; Luk. 6,1 f).²³²

Der Anlass zur Einberufung des Rates, nämlich die Furcht vor dem Aufruhr und dem Abfall des Volkes, sowie vor der Herrschaft der Römer (Luk. 22,2; Joh. 11,48),²³³ knüpft nach Johannes an die Auferweckung des Lazarus an (Joh. 11,48). Sowohl in der Motivierung der Zusammenkunft des Rates als auch in dessen Beschuldigungen greift man also das der eigentlichen Passionshandlung vorausgegangene Geschehen auf, wodurch die Szene der Ratsversammlung als Exposition des Spiels dient und den dramatischen Vorgang auslöst.

Obwohl der Entschluss des Rates feststeht, versuchen die Verfasser sich vorzustellen, wie es dahin gekommen sein mag, und differenzieren die in der Regel grosse Anzahl der Ratsmitglieder in ihren Entscheidungen und Begründungen. Ausser Joseph und Nikodemus finden sich noch andere Fürsprecher für Christus, daneben einige, die sich neutral verhalten.²³⁴

Völlig neu gegenüber früheren Spielen ist die Auseinandersetzung mit der Gottheit Christi, wie sie in sämtlichen Texten vorzufinden ist. Die Begründung, dass Christus der Messias nicht sein könne, versucht man aus Gleichnissen des Alten Testaments und den Prophezeiungen der Propheten zu belegen: Gott habe mit Moses aus dem feurigen Dornbusch geredet;²³⁵ dem wahren Messias würde der Prophet Elias vorangehen;²³⁶ der Berg Sion sei noch nicht erblickt worden; der Mond leuchte noch nicht wie die Sonne, und die Sonne noch nicht siebenmal mehr; nach Jeremias würde der Messias

vom Stamme Davids ausgehen; nach Daniel solle er auf den Wolken des Himmels einherfahren.²³⁷

Die Bemühung, die einzelnen Ratsmitglieder in der Charakterzeichnung abzusetzen, geht bis zur weitgehenden Uneinigkeit in der Diskussion, wie man Christus bestrafen soll. Im Spiel von Kemnath²³⁸ stimmen nur sieben Hohe Priester für den Tod Christi, vier für Landesverweisung, einer für Gefangenschaft, einer für Übersendung zum Kaiser, drei plädieren für ein gerechtes Verhör, vier halten Christus überhaupt für unschuldig. Die Strafe der Landesverweisung und "ewigen Gefangenschaft" findet sich auch im Plattlinger Text bei der Vorstellung Christi vor Pilatus.²³⁹ Über die Abhängigkeit dieser Motivierung von der Flugblattliteratur wurde bereits gehandelt. (Seite 70)

Die Bedeutung der Hohen Priester in dem Prozess gegen Christus äussert sich auch in der öffentlichen Teilnahme des Volkes an den Beschlüssen des Rates. Im Spiel von Rötze wird - in Anschluss an Martin von Cochem - ein Dekret veröffentlicht;²⁴⁰ im Plattlinger Text wird der Beschluss des Rates den Juden derart demagogisch vorgetragen, dass das Volk stürmisch gegen Christus aufgebeht.²⁴¹

Szenen, in denen Christus Annas, Kaiphas, Herodes und mehrmals Pilatus vorgestellt wird, sind zum grossen Teil auch in unseren Texten enthalten. Die zweite Vorstellung vor Pilatus folgt häufig dem Evangelium des Johannes mit dem zweimaligen, durch Geisselung und Dornenkrönung unterbrochenen Verhör (Joh. 18,28 bis 19,15).²⁴² Berücksichtigt man dazu noch Luk. die Überweisung Christi an Herodes (Luk. 23,8 f), so ergibt sich sogar ein dreimaliges Verhör durch den Landpfleger.²⁴³

Die Vergehen, deren die Hohenpriester Christus bezichtigen, sind: dass er das Volk aufwiegle, dem Kaiser den Tribut abspreche, sich für den Messias und den König der Juden halte (Luk. 23,2), eine neue Lehre einführe (Luk. 23,5), sich zum Sohne Gottes aufwerfe (Joh. 19,7) und den Tempel Salomons in drei Tagen niederreißen und wieder aufbauen wolle (Matth. 26,61 und Mark. 14,58). Diese Vorwürfe werden ohne Rücksicht darauf, an welcher Stelle sie in der Bibel angeführt sind, und meist insgesamt erhoben.²⁴⁴ Mit ihnen sind häufig Beschimpfungen verbunden, wie: "Gotteslästerer"; "Zauberer", "Teufel" und "Samariter".²⁴⁵ Der Hass der Hohenprie-

ster steigert sich soweit, dass ihnen e i n e Todesart ungenügend erscheint: als Übertreter des Gesetzes wollen sie Christus steinigen, als Zauberer verbrennen, als Gotteslästerer kreuzigen.²⁴⁶

Ein weiteres, charakteristisches Moment für das Interesse, das man jetzt der Prozessführung entgegenbringt, ist die Hervorhebung der Urteilsverlesung, die oft als eigene Szene - wie zum Beispiel in Rötz²⁴⁷ - abgesondert wird. In Plattling stehen von der Vorstellung vor Pilatus, welche nach Matth. 27,26 und Mark. 15,15 die Freigabe zur Geisselung und zum Kreuzestod in einem bringt, bis zur Verlesung des Urteils²⁴⁸ sogar sechs Szenen.

In dem Bemühen, das Geschehen vor rund 1700 Jahren den Zuschauern begreiflich zu machen, kleidete man die Zeremonie der Urteilsprechung in das Gewand der Zeit.²⁴⁹ So steckte man zum Beispiel die Blutfahne aus, liess die Posaune blasen und ordnete die Personen (Richter, Angeklagte, Kläger und Wache) nach herkömmlichen Brauch.²⁵⁰

In der Gerichtsszene des Massinger Spiels,²⁵¹ welche die Anklagen vor Pilatus und die Urteilsverlesung zusammenfasst, werden die Worte des Kaiphas: "Besser ist es, dass ein Mensch sterbe...", die nach Joh. 18,14 schon vor dem Synedrium zitiert werden, aufgegriffen. Damit ergibt sich eine typisch barocke Kontrastierung von Kaiphas und Pilatus im Spiel, die sonst vorwiegend nur in der Flugblattliteratur anzutreffen ist. (Vgl. S. 69)

Pilatus wird zum zweiten grossen Exponenten innerhalb des Gerichtsverfahrens. Seine Gestalt im Sinne eines festumrissenen Charakters zu zeichnen, fiel den Verfassern nicht leicht. Da er als Landpfleger und Vertreter des Kaisers in Rom zugleich oberster Richter ist, tritt er als der grosse Gegenspieler des Hohen Rates auf, muss am Ende aber doch den Forderungen der Juden nachgeben. Zunächst macht das Verfahren gegen Christus den Eindruck eines gerechten Gerichts. Der Angeklagte wird öffentlich verhört; Pilatus, der völlig unparteiisch erscheint, fordert ihn auf, sich zu verteidigen. Er durchschaut sehr bald die Beweggründe und Absichten der Priester und gelangt daher immer mehr zur Überzeugung, dass Christus unschuldig sei.²⁵² Als er erfährt, dass Christus aus Galiläa stammt, sieht er eine Möglichkeit, an einer Entscheidung vorbeizukommen.²⁵³

Die Auslieferung Christi zur Geißelung bedeutet -- auch wenn damit beabsichtigt ist, den Zorn der Juden zu beschwichtigen -- ein erstes Zugeständnis.²⁵⁴ Im Spiel von Rötz rechtfertigt Pilatus bezeichnenderweise vor sich selbst diese Massnahme als Strafe für den angeblichen Hochmut Christi. In Massing dagegen ist Pilatus nicht nur von der Unschuld Christi, sondern sogar von seiner Gottheit überzeugt.²⁵⁵

Warum Pilatus endlich doch das Todesurteil spricht, motiviert man damit, dass man ihn als Furchtsamen Charakter zeichnet. Die Drohungen, dass er seines Amtes entsetzt werde und beim Kaiser in Ungnade falle, dürfen daher nicht fehlen;²⁵⁶ erst jetzt besiegt die Angst das Gewissen völlig. Kommt im Kemnather und Massinger Spiel die Sinnesänderung des Pilatus trotzdem etwas unerwartet, so wird im Text von Rötz und Plattling seine Furchtsamkeit von Anfang an als Wesenszug angedeutet. In Rötz fürchtet Pilatus sein Amt zu verlieren, wenn er Unrecht spricht; in Plattling bangt er vor den Folgen eines ungerechten Urteils überhaupt. Pilatus will also in diesen Spielen nicht allein um der Gerechtigkeit willen gerecht sein, sondern auch aus Furcht davor, Unrecht zu sprechen.

Immer aber steht Pilatus den Bestrebungen des Hohen Rates entgegen. Als retardierendes Moment wird die Traumerzählung des Boten nur im Kemnather Spiel genutzt.²⁵⁷

Herodes spielt gegenüber Pilatus nur eine untergeordnete Rolle. In Plattling ist auf die Szene vor Herodes Bezug genommen, textlich ist sie nur im Spiel von Rötz überliefert.²⁵⁸ Herodes freut sich auf den "Wundermann" und begehrt von ihm ein Zeichen, auf das hin er Christus die Freiheit geben wolle. Da Christus schweigt, betrachtet ihn Herodes als einen Narren, lässt ihn verspotten, und wieder zu Pilatus zurückführen. Die Szene hat ganz den Charakter eines Zwischenspiels und ist ohne handlungsführende Bedeutung.

Die auffällige Hervorhebung dieses Motivkreises innerhalb der Spiele kann fast ausschliesslich unter dem Aspekt des stark entwickelten Rechtsbewusstseins der Zeit, im Sinn einer von Gott gesetzten sittlichen Forderung, gesehen werden.²⁵⁹ Die im Evangelium nur angedeuteten Fakten werden deshalb zu bedeutungsvol-

len rechtsphilosophischen Fragen über Recht und Gerechtigkeit ausgeweitet. Je mehr sich der Hohe Rat in den Forderungen seiner Mitglieder differenziert, umso stärker tritt Kaiphas als der unbittliche Gegner Christi auf. Ob er den Einfall der Römer, das Erstehen eines neuen Königtums oder die Aufhebung des alten Gesetzes fürchtet, immer geht es ihm um seine und des Hohen Rates Existenz, um die Erhaltung der Tradition, an die er in seiner Stellung gebunden ist. Die Forderungen der Hohen Priester sind unrechtmässig und führen deshalb notwendig zum Zusammenstoss mit dem Landpfleger, der das Recht vertritt und deshalb der grosse Gegenspieler Kaiphas' und der Ratsmitglieder wird. Er, ein Römer, steht ausserhalb der Spannungen, in die die Juden durch das Auftreten Christi gestellt sind; er kann deshalb objektiv urteilen. Doch die Hohen Priester wissen auch ihn in die Entscheidung zwischen Erhaltung der eigenen Existenz oder Wahrung des Rechts zu ziehen. Und Pilatus beugt das Recht, die Gewalt siegt.

2. Passio Christi.

Der Aktivität des Hohen Rates und des Pilatus stehen Christus, Maria und die Jünger in völlig passiver Haltung gegenüber. Christus wird wie im späten Mittelalter als der leidende Heiland dargestellt, der alle Sünden der Menschheit auf sich nimmt. Zwei Strömungen bestimmen im wesentlichen diese Vorstellung: Auf der einen Seite eine popularisierte mystische Frömmigkeit, die die Fülle erbaulicher Betrachtungen förderte; auf der anderen Seite ein mit der sehnächtigen Versenkung in das Leiden Christi verbundenes Erlösungsbedürfnis der Zeit.

Die Passio Christi beginnt in unseren Spielen gewöhnlich mit dem Abschied Jesu von seiner Mutter, dem sogenannten "Urlaub", der, schon im Interesse der Compassio-Handlung, breit ausgestaltet wird.²⁶⁰ Das in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts aufkommende Motiv wird nun einer der beliebtesten Gegenstände der Frömmigkeitsliteratur und steht im Mittelpunkt religiöser Anächten. (Vgl. S. 65).

An diesen intimen Auftakt schliesst sich meist die Ölbergszene an.²⁶¹ Christi Todesangst wird in den Betrachtungen über das Leiden seit dem 14. Jahrhundert immer deutlicher veranschaulicht.²⁶² Die Spiele folgen in dieser Szene Matth. 26,38 bis 46, beziehungs-

weise Mark. 14,34 bis 42 und Luk. 22,40 bis 46 - und verbinden das dreimalige Gebet Christi an Gottvater mit der Erscheinung des Trostengels. Die Gebete gehen zum Teil wie nie zuvor über den biblischen Text hinaus. Christus bittet immer inbrünstiger, der Vater möge sich seines "Blutes und Schweisses" erbarmen. Bemerkenswert ist diese Stelle im Spiel von Rötz: Im Kelch erscheinen visionär nicht nur Galle und Gift, sondern auch sämtliche Leidenswerkzeuge, wie Ketten, Geisseln, Stricke, Ruten, die Dornenkrone, das Kreuz, Zange, Bohrer, Hammer und die Lanze. Hier wird also ein Motiv in die Spiele aufgenommen, das seit dem 14. Jahrhundert etwa in der bildenden Kunst bekannt ist: die "arma Christi". Wie sehr man an dieser Überlieferung festgehalten hat, beweisen noch heute Bildstöcke und Kruzifixe aus dem 18. Jahrhundert.²⁶³ Vom Trostengel gestärkt, der entweder einmal - im Anschluss an das 3. Gebet - oder dreimal - nach jedem "Fall" Christi - erscheint, ist Christus bereit, in den Tod zu gehen.

In der Darstellung der Gefangennahme verknüpft man freizügig folgende Evangelientexte: Joh. 18,4 bis 11 - Matth. 26,48 bis 56, beziehungsweise Mark. 14,44 bis 49 - Luk. 22,48 bis 53. Keines der Spiele lässt die Frage Christi "Wen suchet ihr?" aus. In Massing wird sie dreimal wiederholt, um die Freiwilligkeit, mit der Christus in den Tod geht, besonders zu betonen. Hier und in Kemnath steht sie vor dem Judaskuss, womit die Unschlüssigkeit der Juden besser motiviert wird. Die Malchusepisode ist einzig in Rötz angeführt und, wie die ganze Gefangennahme, von Sebastian Wild entlehnt. (Vgl. S. 56 f)

Hohnreden der Juden sind während der Festnahme häufig. Im Spiel von Kemnath und Pfarrkirchen werden Christus Ketten um den Hals gelegt,²⁶⁴ ein Motiv, das dem "Geheimen Leiden Christi" zugehört und erstmalig im 15. Jahrhundert zur Illustration des biblischen Geschehens verwendet wird.²⁶⁵ Als "Zauberer", "Betrüger" und "Wundersmann" verspottet, wird Christus abgeführt.²⁶⁶

Von den wiederholten Verhören sind uns die vor Annas nur als Szenenangabe, die vor Kaiphas textlich in Kemnath und Rötz erhalten.²⁶⁷ Kemnath richtet sich vor allem nach Matth. 26,63 bis 66. Rötz verbindet Matth. 26,63 bis 66 mit Joh. 18,20 bis 23. Dass Christus die Nacht über, bevor er zu Pilatus gebracht wurde, im Kerker lag, ist ein weiteres Motiv des "Geheimen Leidens",

dessen Ansätze schon bei Johannes de Caulibs gegeben sind und vor allem in den sogenannten "Offenbarungen" der Magdalene Beutler weiter ausgeführt wurden.²⁶⁸ Martins von Cochem Betrachtung der Kerkerszene wird zu einem echt barocken Andachtsstück.²⁶⁹ Im Spiel von Rötzt weist Kaiphas auf den Kerker hin:²⁷⁰

"werft ihn in den Kerckher hinein,
bis er ausstehet sein recht und bein,
schmidtet in an Eissen und banden"

In einer Szenenangabe des Neumarkter Passionsspiels heisst es:²⁷¹

"Stellet vor Christus im Kerker".

Das Verhör des Pilatus geht, soweit es die Aussagen Christi betrifft, kaum über die Evangelien hinaus. Zusätze verboten sich von selbst. Eine getreue Wiedergabe des biblischen Textes stützte darüber hinaus die Absicht der Verfasser, Christus als den völlig in Gottes Willen ergebenden, als den geduldig Leidenden, darzustellen. Rötzt bringt, nach Luk. 23,3 bis 7, das erste Verhör des Pilatus vor der Herodesszene, die nach Luk. 23,8 bis 12 gestaltet ist.²⁷² Die weiteren Verhöre vor Pilatus folgen in den Spielen Joh. 18,29 bis 19,15.²⁷³

Die Verspottung Christi, der im Text von Aufhausen eine ausführliche Szene gewidmet ist,²⁷⁴ gehört wiederum dem "Geheimen Leiden" an.²⁵⁷ Sie steht in engster Verbindung mit dem Motiv des "Kerkerheilandes" und kann sowohl vor Herodes als auch vor Kaiphas, hier vor oder während der Kerkerszene, stattfinden. Christus werden "die Augen gestochen", die Glieder verrenkt, er erhält Backenstreichungen, wird an Haaren und Bart gezogen, zu Boden gestossen und, analog der Dornenkrönung, mit Kolben, Talar und Kappe geschmückt.²⁷⁶ Mit einem "Schall" soll ihm das Gehör genommen werden. Dieses Hornbläsermotiv tritt nach L. Schmidt im Passionsspiel erst spät auf und nur im oberbayerisch-tirolischen Spielkreis.²⁷⁷ Das Spiel von Aufhausen/Opf. deshalb in diesen Spielkreis einzubeziehen, hat keine Berechtigung, da das Motiv sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Andachtsliteratur vorkommt und allgemein verbreitet ist.

Geißelung und Dornenkrönung²⁷⁸ werden in Komnath durch eine Arie kommentiert, in Plattling - wie aus dem Text hervorgeht - stumm dargestellt und von einem Lied begleitet, das Maria selbst singt. Die Vorstellung, dass Maria Augenzeugin bei der Geisse-

lung war, geht auf die Offenbarungen der Heiligen Birgitta zurück.²⁷⁹ - Der Pfarrkirchner Text bringt die Szene, beeinflusst von Martin von Cochem, äusserst drastisch und erspart dem Zuschauer keine Einzelheit der grausamen Marter. Im Spiel von Rötz führt Pilatus selbst den ersten Streich. Es scheint, als gefielen sich die Verfasser in diesen Szenen in einem übertriebenen Realismus. Ihre Absicht jedoch ist vielmehr, die Gefühlskräfte aufs äusserste zu mobilisieren. Der Zuschauer soll erschüttert und im Miterleben und Mitleiden zur inneren Umkehr bewegt werden.

Unter Schlägen, Schimpf- und Hohnreden der Juden beginnt der Weg nach Golgatha. Die Gestalt des kreuztragenden Christus, schon im 14. Jahrhundert Ausdruck einer mystischen Grundstimmung,²⁸⁰ wird hier stärker denn je zum Zentralmotiv. Den auf 14 Stationen angewachsenen Kreuzweg - in der Passion von Kemnath bricht Christus sogar siebenmal unter dem Kreuz zusammen - bezieht man als Prozession in das Spiel ein.²⁸¹ (Vgl. S. 20)

Auch die Anheftung Christi am Kreuz wird mit äusserstem Realismus dargestellt.²⁸² In keinem unserer Texte fehlt zum Beispiel das Motiv des Gliederstreckens. Aus den Evangelien des Matth. 27,46, Mark. 15,34, Luk. 23,34/43/46 und Joh. 19,26 bis 30 werden die "Sieben Worte Christi am Kreuz" zusammengestellt, die in allen Spielen konstant bleiben. Ebenso werden nach der biblischen Vorlage (Mark. 15,29 bis 32 / 35 bis 36 - Luk. 23,37) die Spottreden der Juden gestaltet.²⁸³ Die Verlosung des Rockes in einer derb-komischen Szene brecht darzustellen, lässt man sich am des theatralischen Effektes willen natürlich nicht entgehen.²⁸⁴

Einen breiten Spielraum nimmt noch einmal die Longinus-episode ein, die noch in die Leiden Christi eingebunden ist.²⁸⁵ Christus beherrscht selbst nach seinem Tode noch ganz die Szene. So wurde denn auch die Lanze in den Katalog der Leidenswerkzeuge aufgenommen. Die Tat des Longinus wird verschieden motiviert. In den nach Hans Sachs gebildeten Szenen von Kemnath und Pfarrkirchen (vgl. S. 50 f) öffnet Longinus die Seite Christi lediglich, um den Hauptmann von dem bereits eingetretenen Tod zu überzeugen (Joh. 19,34). Im Spiel von Vilsbiburg dagegen führt er den Stoss aus Zorn; seine Wut ist mit Christi Tod noch nicht gestillt. Blosser Übermut treibt ihn im Spiel von Rötz. So verschieden die Motive auch sind, an der Verbindung des Lanzen-

stiches mit Christi Heilung eines Blinden in Jericho (Matth. 20,29 bis 34; Mark. 10,46 bis 52; Luk. 18,35 bis 42) hält man fest und gibt dem Kriegsknecht den Namen Longinus. Während beide Momente mit der mittelalterlichen Spieltradition übereinstimmen,²⁸⁶ fehlt entgegen dem Spielbrauch in unseren Texten das Mitleidmotiv.²⁸⁷

Mit der Sterbeszene klingen die Spiele aus. Kreuzabnahme, Be-
weining und Grablegung bilden lediglich einen Abgesang um den
Tod Christi. Das Ende am Grabe des Herrn steht in engstem Zu-
sammenhang mit dem neu erwachenden Heilig-Grab-Kult des Barock.
(Vgl. S. 20) So sind die Passionen echte Karfreitagsspiele.
Selbst der nach Rosner gestaltete Text von Pfarrkirchen hat wie
alle anderen Spiele keine Auferstehung.

Nicht der Triumph des Auferstandenen, sondern der Tod bildet
hier das grosse Finale. Eine solche Motivation erklärt sich
vorwiegend aus dem Todes- und Opfergedanken der Zeit. Wie in
den grossen Märtyrertragödien sieht man in Christi Opfertod be-
reits den Sieg über die zerstörenden Mächte.

Tod und Auferstehung waren so sehr eins, dass man die leiblich-
verklärte Auferstehung Christi nicht mehr als Erlösungsbeweis
brauchte. Das jenseitige Leben war unzweifelhaft durch den Tod
verbürgt. Wurde der Gegensatz zwischen Leben und Tod dadurch
aufgehoben, dass der Tod den Eintritt in ein ewiges Leben er-
möglichte, so stand das irdische Leben selbst noch ganz unter
dem Zeichen dieses Widerspruchs. Christus, der als Sohn Gottes
jenseits aller negativen Prinzipien steht, war als Mensch jedoch
dem sich in der Welt manifestierenden Widerspruch von Gut und
Bös ausgeliefert. Die Vorstellung der grausamen Peinigungen fin-
det auch hier eine Erklärung. Wir dürfen auf unsere Spiele die
Deutung der Erbauungsschriftsteller der Zeit übertragen, die in
dem Leid, das man Christus zufügte, ein Wüten des Teufels sahen:
"Ein jeder Jude war ein Teufel in menschlicher Gestalt", oder
"Denn der leidige Teufel war persönlich in ihren Herzen".²⁸⁸

Christus steht in seiner Passivität jenen Helden der
barocken Tragödie nahe, welche die Lösung aller irdischen Span-
nungen durch Dulden und Verzicht auf diesseitiges Glück erlan-
gen. Christus aber erringt im Gegensatz zu ihnen die Freiheit
nicht für sich, und auch nicht stellvertretend für den einen

oder anderen, sondern für die gesamte Menschheit. Damit wird Leiden und Tod Christi zum Zentralthema einer um Erlösung ringenden Zeit. Die Sehnsucht nach Heilsgewissheit bestimmt als Leitidee wie in keiner Passion vor oder nachher die innere Struktur der Spiele.

Innerhalb des Passionsgeschehens selbst wird jede Möglichkeit genutzt, den Erlösungsge danken hervorzuheben. Zugleich werden die Zuschauer ermahnt, des Erlösungswerkes eingedenk zu sein, und zum Umkehr bewogen.

So deutet Christus beim Abschied Maria sein Sterben:

"mein schöflein dss ich lieb, soll mir nicht mehr entfliehen
biss ichs gefandten gar, hab ich kein rast noch ruche
vnd weil dan mein begirrt vor selbes nit zu sterben,
dan ohne meinem dott wurdts kein erlösung sein,
hoff ich ihrer straff verdonung zu Erwerben,
kenn beyn sol mir zu gross, kein dott zu bitter sein". 289

Es ist die Aufgabe Christi, die Menschen wieder mit Gott zu versöhnen und dadurch von Tod und Teufel zu erretten. Auch Maria kann nur durch ihn das ewige Leben erlangen:

"Mein Tod tue nit ansehen,
So bringt dir ewig Ruh'
Dein Trauern nur einstell'
Dass ich von Teufelsbanden
Erlösen soll die Seel'". 290

In der Ölbergsszene erinnert der Trostengel Christus an seine Sendung:

"Herr siehe an,
den adams Stam
Thue ihn gnedig erlösen,
Von teufels Bandt,
Von Ewiger Schandt,
Darin schonn lang gewesen". 291

Nach der Urteilsverkündung wendet sich Christus an die Juden und fordert sie auf, das Urteil zu vollstrecken:

"Eure Menschlich Geschlecht will ich gern sterben, 292
so sonst auf ewig muest Verderben".

Darauf ermahnt er die Zuschauer:

"Diess hat gemacht die grosse Liebe,
so ich trage gegen dir
Ach nit mehr die Sind yebe,
sey mitleidig gegen mir

bald werd ich den geist aufgeben,
schenkhe mir dein Herz zum Lohn,
ich gebe dir das ewig leben,
stirb Vor dich, der Schluss ists schon".²⁹²

Ähnlich wird in der Veronika-Episode das Publikum angesprochen:

"Ich nimb es an, und willige darin,
welt! dises solt dein spieg l seyn,
beschau mich darinen oder dich,
dein grobheit und mein lib besich".²⁹³

Beliebt waren die Lamentationen, mit welchen Christus, während er sich selbst zur Annagelung auf das Kreuz legt, die sündige Menschheit eindringlich ermahnt.²⁹⁴

Noch in der Todesstunde deutet Christus den Sinn seines Sterbens:

"Nun ist völlig die schrift erfüllt,
der zorn Gottes ist ganz gestilt,
Mein bitters leiden ist Volbracht,
zerbrochen ist des teufels Macht,
Sündige seel, es würd dir geben,²⁹⁵
Mein doth, das ewige leben."

3. Compassio Mariae.

Volksfrömmigkeit und Glaubensinbrunst wenden sich von neuem der Marienverehrung zu und entwickeln den Marienkult des späten Mittelalters weiter. Wie in den Erbauungsschriften, so ist auch in den Passionsspielen das Leiden Christi mit dem Marias eng verbunden.²⁹⁶ Die Compassio Mariae erhält jetzt eine neue Sinngebung: sie vermehrt und vertieft das Leiden Christi:

"Dein Clag fangt an mich schwerer zu verwundten
als geissl, creuz: vnd dot, so ich dür anvertrautt".²⁹⁷

Damit wird die Compassio zugleich bewusst der Passio Christi, die allein die Erlösung bewirken kann, untergeordnet.

In der Gestaltung der Marienhandlung konnte darüber hinaus die popularisierte Vergegenwärtigung der Ereignisse im Sinne des Barock am leichtesten erreicht werden.

So wird vor allem in der Abschiedsszene Christi von Maria eine intim-innige Atmosphäre erreicht, wobei besonders an Maria, der Mutter, die Schwere der Stunde begreiflich gemacht werden konnte.²⁹⁸ Christus deutet ihr sein Leiden behutsam an. Naiv heisst es:

"Wie meinst o Mutter werth ich redt zu deinem Herzen
wie were dür zu mueth, wan ich heunt sterben miest".

Und Maria sieht die Prophezeiung des Simeon erfüllt:

"Der Dolch stößt schon in mir, die Wunde die ist schon offen.²⁹⁹
Ich arme Mutter ich, fühl nichts als bitterkeit".

Sie begreift die harte Forderung nicht, ihr Leid führt sie manchmal hart an die Grenze der Auflehnung gegen Gottes Willen.

Die Bitten Marias und der Dank Christi an seine Mutter werden mehr noch als in den Spielen des späten Mittelalters ausgestaltet. (Vgl. S. 65 f)

Es ist, als sei etwas von der mittelalterlichen Klage Marias unterm Kreuz in diese Szene eingearbeitet, denn auch hier wendet sich die Muttergottes an die Mütter der ganzen Welt:

"Ach, ach, es ist ja möglich nicht!
Mein Herz in tausend Stück zerbricht.
Wann ich verlassen sollt mein Kind,
Ich keinen Trost und Freud mehr find.
Seht, Mütter, wie ich leiden muss!
Mein Sohn gibt mir den letzten Kuss,
Auf einmahl jetzund Urlaub nimmt,
Reist fort von uns und nimmer kimmt".

An Christi Mahnung an die weinenden Frauen in der Bibel (Luk. 26,30) klingt der Schluss des Monologs an:

"Fallt ein, ihr Berg, bedeckt mich,
Dass ich nicht so vill Leiden sich!"³⁰⁰

Ist der Abschied Christi von Maria zwar in manchen Spielen textgeschichtlich voneinander abhängig,³⁰¹ in den meisten Fällen jedoch auf die Frömmigkeitsliteratur zurückzuführen (vgl. S. 62 f), so scheint das Motiv: "Maria anvertraut Judas ihren Sohn" vom 15. bis zum 19. Jahrhundert traditionelles Spielgut der oberbayerischen-tiroler Gruppe zu sein.³⁰² Obwohl die Szene in der Erbauungsliteratur, so auch bei Martin von Cochem, vorkommt, findet sie sich in unseren Spielen nur im Text von Rötze,³⁰³ und zwar innerhalb der von Martin übernommenen Partie. (Vgl. S. 62 f) Dass das Motiv in unseren Spielen - mit Ausnahme von Rötze - fehlt, bestätigt hinwiederum, wie wenig Niederbayern und Oberpfalz mit dem benachbarten Spielkreis zusammenhängen.

Die Compassio Mariae wird in der Regel nicht als gleichzeitige Nebenhandlung zur Passio Christi dargestellt. Dies erklärt sich

aus der allgemein andersartigen Handlungsführung unserer Passionen gegenüber den mittelalterlichen. (Vgl. S. 127 f)

Die Anteilnahme Marias am Leiden Christi vor seinem Kreuzweg ist deshalb nur in Pfarrkirchen angedeutet.³⁰⁴ Maria und die drei Frauen, Martha, Maria Magdalene und Maria Salome, erhalten von Johannes und Jakobus Nachricht über Christus. (Die Szene ist zwischen Christi Verhör vor Kaiphas und dem Selbstmord des Judas eingeschoben.) Die beiden Jünger erzählen von der Gefangennahme und dem weiteren Schicksal Christi. Jakobus gibt Maria ein "blutiges Tüchl", das er auf dem Ölberg gefunden hat. Die weitere Anteilnahme Marias am Leidensweg Christi wird mit folgenden Worten angedeutet:

"Ich geh ohn Verzug der zeit,
leyde was mein sohn selbst leydt".

Im Spielgeschehen tritt Maria aber erst wieder beim Kreuzweg auf.

Von dieser Szene ab sind naturgemäss Compassio und Passio eng verknüpft.³⁰⁵ In Pfarrkirchen klagen die Frauen über das Leiden Christi, in Aufhausen über das Unrecht, das Christus geschehen ist. Im Spiel von Kemnath begleiten die Lamentationen der Frauen den siebenmaligen Fall Christi unterm Kreuz. Sie sind als grosse lyrische Klagegesänge gestaltet: man appelliert bewusst an das Mitgefühl der Zuschauer, die man unmittelbar in die Szene einbeziehen möchte.

Wie die Passio, so kulminiert auch die Compassio-Handlung im Geschehen auf Golgatha. Hier sind Maria und Johannes die grossen Mitleidenden. Die Klage Marias unterm Kreuz ist gegenüber den spätmittelalterlichen Spielen wenig ausgeführt:

"Ach tott hast dich an gott gewagt
und endlich ihn ans creuz geiagt".³⁰⁶

"Will an dem Kreuz denn streiten
Selbst mit dem bitteren Tod
Der Mensch zugleich und Gott".³⁰⁷

Diese wenigen Zeilen tragen jedoch ganz den Stempel eines echt barocken theologischen Weltbildes. Man sieht in Christi Sterben den Widerstreit zwischen Gott und Tod. Wie der Teufel ist auch der Tod Christi Widersacher; da Christus stirbt, scheint der Tod zu triumphieren.

Die Kreuzabnahme gestaltet sich häufig so, dass Joseph und Nikodemus zum Kreuz kommend, Maria begrüßen und ihr die Entscheidung des Pilatus mitteilen.³⁰⁸ Sie nehmen darauf Christus vom Kreuz und legen ihn Maria in den Schoß (Mark. 15,43 bis 46; Joh. 19,39). Im Spiel von Vilsbiburg erinnert dagegen die Darstellung an spätmittelalterliche Passionen. Pilatus wird von Joseph und Nikodemus direkt um den Leichnam gebeten. Darauf bittet Joseph Nikodemus um Hilfe.³⁰⁹

Die Beweinung Christi erinnert in ihrer Gestaltung stark an Darstellungen der bildenden Kunst.³¹⁰ So gruppieren sich im Spiel von Rötze die Darsteller um den Leichnam, der im Schoße Marias liegt. Nikodemus steht zu Häupten, Maria Magdalena zu Füßen Christi, Veronika neigt sich über das Angesicht, Johannes über die Brust. Die Gestaltung der Szene in Pfarrkirchen ist ähnlich: Johannes, Nikodemus, Magdalena, Martha und Maria Salome scharen sich klagend um die Muttergottes und ihren toten Sohn.

In der Passion von Vilsbiburg salbt Maria Magdalena den Leichnam noch unter dem Kreuz. Dieses Motiv verzeichnet keines der anderen Spiele. Doch sei in diesem Zusammenhang auf den sogenannten Mikeraltar der Heilige-Grab-Kirche von Deggendorf hingewiesen, dessen Mittelschrein die gleiche Darstellung zeigt.³¹¹ In Pfarrkirchen und Kemnath mahnt Nikodemus, da der Abend herannaht, zum Aufbruch. Im Spiel von Kemnath schliessen sich parallel der Passion von Hans Sachs (vgl. S. 52) Maria Salome und Maria Jakobe der Grablegung an, um Christus am Sabbat dann zu salben (Luk. 23,55 bis 56).

Die Grablegung selbst wird in keinem der Spiele dargestellt. Ein als Prozession gestaltetes Leichenbegängnis, in dem man auf einer Bahre oder in einem Sarge eine Wachs- oder Holzplastik mitführt, die in der Kirche ins Grab gelegt und verehrt wird, beschliesst die Spiele.³¹² (Vgl. S. 20)

4. Die Jünger.

Die Compassio der Jünger steht an Bedeutung hinter der Marias zurück. Die Apostel spielen mit Ausnahme von Judas, Petrus und Johannes nur untergeordnete Rollen. Eigenes Stagerumale fehlt trotz der dogmatisch engen Zusammenhänge zwischen der Einnistung des Neuen Testaments und Christi Erlösungstod in allen Spielen die

Abendmahlszene. Bühnentechnische Schwierigkeiten dürften hierfür wohl kaum massgebend gewesen sein. Eher wäre das Fehlen dieser Szene, wie die Auslassung von Christi Einzug in Jerusalem und des Gastmahls zu Bethanien, durch die ausschliessliche Beschränkung auf die Darstellung der Leiden Christi zu erklären.

Eine Ausnahme in der Führung der Compassio-Handlung der Jünger macht einzig Plattling. Sie ist durch die mittelalterliche Vorlage bedingt, die ebenso wie die Handlungsstruktur (vgl. S. 76) auch den Inhalt der Passion beeinflusste. Bezeichnenderweise sind die aufgegriffenen Episoden für die Spielhandlung belanglos, dienen lediglich zur Herausarbeitung des komischen Elementes und entbehren durchaus des Ernstes und der Bedeutung einer echten Compassio. So verliert zum Beispiel die Ölbergszene jeglichen dramatischen Akzent, weil die Todesangst Christi regelrecht von einer Burleske der schlaftrunkenen Jünger überspielt wird.³¹³

In zwei Auftritten ist von dem Abendmahl die Rede. Petrus, Johannes und Jakobus wundern sich über den Auftrag Christi und wissen nicht, wie sie ihn ausführen sollen.³¹⁴ Andererseits ist es charakteristisch für Niederbayern, dass das Abendmahl sowie die Einsetzung des Neuen Testaments selbst nicht gegeben werden. Lediglich die Voraussage der Verleugnung Petri, die in den Evangelien von Lukas und Johannes am Schluss des Abendmahlkapitels zitiert wird, erscheint im Spiel an gleicher Stelle. Der Wortlaut orientiert sich an Matth. 26,31, Mark. 14,27 und Luk. 22,34 / 36 bis 38.³¹⁵

Diese Szene enthalten auch alle übrigen Passionen, wozu in Rötz noch die Leidensankündigung an die Jünger - analog zu Martin von Cochem (vgl. S. 63) - hinzukommt.³¹⁶ Rötz bringt die Prophezeiungen, nach den Evangelisten Matth. und Mark., bevor Christus auf dem Ölberg ankommt, und hält sich im Wortlaut an Mark. 14,27 / 29 bis 30.³¹⁷ Dieselbe Version hat das Spiel von Massing, das sie mit der Abschiedsszene verbindet.³¹⁸

Während der Gefangennahme wird lediglich Petrus herausgestellt (Matth. 26,51 bis 54; Joh. 17,10 bis 11).³¹⁹ Die andernorts nur in einem Bericht erwähnte Flucht der Jünger (Matth. 26,56 und Mark. 14,50) wird im Spiel von Rötz, wie auch in der Münchner Passion der Jesuiten, zu einer Szene ausgeweitet: Johannes, Petrus und Jakobus bereuen ihre Flucht, Petrus und Johannes beschliessen, Christus zu folgen. Damit sind die beiden Jünger in das wei-

tere Spielgeschehen einbezogen.³²⁰

5. Der Verrat des Judas und die Verleugnung Petri.

Entschieden neue Akzente prägen das Bild von Judas, das nur noch bedingte Ähnlichkeit mit der einseitigen mittelalterlichen Vorstellung vom "Werkzeug des Teufels" hat. Nicht mehr primitive, von Satan geschürte Geldgier treibt ihn allein in den Verrat - Judas steht jetzt zwischen zwei Polen, zwischen dem Prinzip des Bösen und dem Guten Gewissen.³²¹ In dieser dämonischen Sphäre hat er sich frei zu entscheiden. Und so sehr auch seine Tat vorausbestimmt ist; kein Autor schildert sie durchgängig in der Manier des Mittelalters, sondern versucht, sie psychologisch zu begründen.

Dem Verrat selbst werden deshalb häufig Reflexionen über seine Motive vorausgeschickt.³²² Der Ärger über die Verschwendung Maria Magdalenas spielt nur noch eine unessentielle Rolle. Das Passionsspiel von Neumarkt, in dem Judas und "Diabolus" sich unterhalten, führt als wichtigstes Motiv an, dass Judas des Lebens an der Seite seines Meisters überdrüssig ist. Er will nicht beten, sich nicht mehr kasteien, nicht mehr fasten oder gar den Martyrtod erleiden. Auf die "Niedrigkeiten" der Jüngerschaft, von denen Armut fast das kleinste Übel ist, braucht ihn der Teufel nicht mehr hinzuweisen. Judas kennt sie bis zum Überdruß und "Diabolus" hat sie ihm nur noch zu bestätigen.

Ganz als Monolog gestaltet ist der Entschluss zum Verrat im Plattlinger Spiel. Auch hier klagt Judas über die Armut, viel stärker aber übt er an der Lebensführung Christi Kritik:

"Zu dem gefällt mir nit, des magisters thuen vnd lassen".

Unter diesem "thuen und lassen" versteht er vor allem die Einführung des Neuen Gesetzes, Christi Umgang mit Sündern und sozial Niedriggestellten, aber auch (und hier klingt das alte Bethanienmotiv noch einmal an) dass der "magister" die "Verschwendung" der Salbe überhaupt zugelassen habe. Das Gewissen, als allegorische Figur auftretend, stellt Judas eindringlich die Verwerflichkeit seiner Tat vor Augen; die Verzweiflung dagegen, die ihn später zum Selbstmord bewegen wird, malt ihm eine rosige Zukunft aus und verheißt ihm einen "unsterblichen Namen". Eine solche Vokabel konnte nur das Barock erfinden. Sie

trifft genau den neuen Charakterzug des Judas: sein Geltungsbedürfnis, das sich noch im Nachruhm bestätigt wissen will.

Rötz orientiert sich in der Verratsszene an Martin von Cochem (vgl. S. 63),³²³ übernimmt allerdings dessen traditionelle Motivierung der Tat nicht. Die mittelalterliche Vorstellung, dass bei der Salbung Christi durch Magdalena "der Teufel in Judas gefahren sey",³²⁴ bleibt unberücksichtigt, ausschlaggebend wird allein die ausgesetzte Belohnung.

Der Pakt mit dem Hohen Rat stellt naturgemäss Judas' Freude am Geld heraus.³²⁵ Im Spiel von Kemnath, das des Apostels Erscheinen im Rat nicht motiviert, tritt dieses Moment besonders stark hervor. Judas fragt sofort nach der Belohnung und findet sich "übergenuet" bezahlt. Während er allein ist, zählt er das Geld und prüft seine Echtheit, ein Motiv, das mit der beliebten Aufzählung der dreissig Silberlinge durch den Hohenpriester an Judas breites Interesse in den Spielen, von der Alsfelder und Heidelberger Passion bis ins 19. Jahrhundert, beansprucht.³²⁶ Im Pfarrkirchner Text bewahrt diese Szene gegenüber Rosner ihre Selbstständigkeit (vgl. S. 42). Kaiphas glaubt, dass Judas wirklich bereue und zum alten Gesetz zurückkehren wolle; die geringe Forderung von nur dreissig Silberlingen deutet er geradezu dahin, dass Judas nicht aus Geiz handle. Ebenfalls abweichend von Rosner, zählt hier Kaiphas dem Judas das Geld aus. Diese Zählreime haben aber mit den bekannten der tiroler, steirisch-kärntischen und oberbayerischen Spielgruppen nichts gemeinsam.

Der Verabredung des Zeichens ist in Plattling eine eigene, freigestaltete Szene gewidmet.³²⁷ Das aufgebrachte Volk will Judas allerdings als Anhänger des Nazareners angreifen, wird aber von einem Ratsmitglied zurechtgewiesen. In Kemnath und Rötz lehnen sich die Verse an Matth. 26,48 oder Mark. 14,44 an.³²⁸ In Kemnath wird darüber hinaus noch eine ausführliche Beschreibung der Gestalt Christi gegeben:

"Was sein Persohn betrifft, so mues ich es bekennen,
das er schon Von Statur, den all Josephs Sohn nennen,
sonst trefflich woll gestalt, auch Von Natur schön haar...".

Dieser Bericht geht auf den angeblichen Brief des Publius Len-

tulus zurück, der das ganze Mittelalter hindurch als authentisch galt und seit dem 14. Jahrhundert vielfach ins Deutsche übersetzt wurde.³²⁹

Der Kuss des Judas erhält in allen Spielen über die biblische Vorlage hinaus (Matth. 26,49 bis 50; Luk. 22,48) eine ganz bestimmte Interpretation.³³⁰ Christus spricht den Verräter als "geliebten Freund" an und küsst ihn seinerseits. Eine Ergänzung ist besonders in Kemnath charakteristisch: Christus erinnert den Verräter, dass er ihn aus "schwerer Dienstbarkeit und des Teufels Gewalt" befreit habe, und wendet sich über Judas an das Publikum: "ô du mein Creatur, ietzt kombst zu fangen mich".

Nur in einem Spiel, in Kemnath, versucht Judas mit den dreissig Selberlingen Christus wieder freizukaufen.³³¹ An diese Szene, die ihre dramatische Vorlage bei Hans Sachs hat (vgl. S. 55), schliessen sich der Verzweiflungsmonolog und ein komödiantisches Teufelsintermezzo an.³³² "Dämon", der erste Teufel, rühmt sich seines Fanges:

"Will sehen, ob er schonn Tuot hangen,
alsdann mit disem Raub will prangen".

Aus dem Text geht hervor, dass sich die Teufel auf Judas stürzen und ihn in die Hölle zerren, wo ihn Pech und Schwefel erwarten, ebenso der Rost auf dem er "braten" soll. Triumphierend wenden sie sich an das Publikum mit der Aufforderung alles zu tun, um als verlorene Seelen die Hölle zu bevölkern.

Im Plattlinger Spiel erwartet Pluto, der Höllenfürst, Judas. Auch er frohlockt:³³³

"Durch meine mich: vnd fleiss hab ichs zu wëeg gebracht".

Noch fürchtet er, dass Judas bereuen könne, verspricht ihm:

"Ey komb nur in mein reich, du solst nechst meiner sizen
zum danckh will ich dür auch dein stuben dapfer hizen"

und ruft die Verzweiflung auf den Plan. In Judas ist das Gewissen erwacht, doch hochmütig glaubt er nicht an die Verzeihung seiner Sünden.³³⁴ So gibt es für ihn keine Rettung mehr. Er beschwört Berg und Donner, die über ihn fallen; Feuer, das ihn ersticken; Luft, Wasser und Erde, die ihn verschlingen sollen. Die Verzweiflung legt ihm schliesslich den Strick um den Hals. Ob der Selbstmord auf der Bühne selbst gezeigt wird, lässt sich

aus dem Text nicht bestimmen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: So sehr man auch die Tat des Judas psychologisch zu motivieren sucht, indem man an Stelle des mittelalterlichen Teufels Allegorien der Tugenden und Laster setzt, wird am Ende doch betont, dass eine übernatürliche Macht, der Teufel selbst, den Verrat ins Werk gesetzt habe. Diese scheinbar paradoxe Auffassung erklärt sich aber ganz aus der antithetischen Weltsicht des barocken Menschen. Einerseits betont man die Verselbständigung des Individuums, seine Freiheit und Unabhängigkeit, auf der anderen Seite sieht sich der Mensch in der Welt in den Widerstreit zwischen Gott und Teufel, den Dualismus zwischen Gut und Böses, gestellt. Doch kann er sich frei in diesem Zwiespalt entscheiden. Bezeichnend dafür ist, dass die guten wie die schlechten Stimmen auf gleicher Ebene erscheinen. Judas wird in allen Spielen selbst kurz vor seinem Tod noch die Chance der Umkehr eingeräumt. Der grosse Verzweiflungsmonolog erhält entscheidendes dramatisches Gewicht.

Die Verleugnung und Reue Petri haben in den Spielen nicht die Bedeutung der Judashandlung.³³⁵ Szenisch sind sie lediglich als Gegenepisoden gestaltet. Nur im Plattlinger Spiel ist uns die Handlung erhalten. Petrus geht zunächst den gleichen Weg wie Judas. Sicher ist sein Vergehen nicht so schwerwiegend wie der Verrat, doch scheint auch er zu verzweifeln und verwünscht sich gleich Judas. Dann aber nimmt er jede Sühne an, um seinen Herrn wieder zu versöhnen. Der bussfertige Sünder, der demütig sich Gott unterordnet, wird beispielhaft dem stolzen, überheblichen Weltmenschen, der nur sein Ich kennt und deshalb verzweifeln muss, gegenübergestellt.

B) Die Versinnbildlichung der Erlösungsidee.

Passio und Compassio, Gerichtszenen wie Judas- und Petrushandlung werden über ihre mehr oder minder ausgeprägte Selbständigkeit im Spiel hinaus ganz unter den Gedanken der Erlösung gestellt. Aber nicht nur diese in der Leidensgeschichte vorgegebe-

nen Stoffe formt man auf die Heilsidee hin um, auch passionsfremde Themen werden zur Demonstrierung des Erlösungsgedankens herangezogen, und zwar in solch starkem Masse, dass die reflektierende Behandlung des Problems der Heilsgewissheit zum Kriterium und Charakteristikum der barocken Passionen überhaupt wird.

1. Paradiesspiel (Sündenfall)

Die mittelalterliche Dramatisierung des Sündenfalls entwickelte sich mit der Zeit zu einem selbständigen Spiel.³³⁶ Die gebräuchlichsten Vorlagen bis ins 19. Jahrhundert hinein sind das "Leben Jesu" von Martin von Cochem³³⁷ und Hans Sachsens Paradiesspiel.³³⁸

Der im Mittelalter dem Sündenfall vorangestellte Teufelssturz bleibt in seiner Motivierung - der Teufel ist auf den Menschen neidisch, weil der Mensch seine Stelle im Himmel einnehmen soll - erhalten; an Stelle der "Erscheinung des Herrn" tritt die göttliche Verheissung des Erlösers.

Im Barock stellt man das selbständig gewordene Paradiesspiel den Passionen häufig als Vorspiel voraus. War im Verlauf des Mittelalters der kausale Zusammenhang zwischen Sündenfall und Erlösung durch die chronologische Aneinanderreihung der Hauptereignisse des Alten und Neuen Testaments verwischt worden, so wurde jetzt die ursprüngliche Bedeutung des Sündenfalls als direkter Anlass zur Erlösung wiedergewonnen.³³⁹ Dabei sieht man den entscheidenden Faktor im Erlösungswerk Christi weniger in der Menschwerdung als im Tod am Kreuz, denn die neue Spielverbindung von Sündenfall und Passion löst vorwiegend den bisher in Deutschland üblichen Typus Paradies- mit Weihnachtsspiel ab. (Werke der bildenden Kunst zeigen eine ähnliche Zusammenstellung: die Verbindung von Sündenfall und Golgatha.)³⁴⁰

Anspielungen auf die durch die Erbschuld notwendig gewordene Erlösung kommen auch in der eigentlichen Passionshandlung des öfteren vor. So heisst es zum Beispiel in Plattling:³⁴¹

"dss ganze menschen geschlecht, so durch den Adamsfall
vnnglücklich ist gestürzt, vnd in Verderben kommen,
zu führen auss dem Joch zu deinen Englzall".

Fragmente eines Paradiesspiels sind der Neumarkter Passion vorangestellt.³⁴² Das Szenarium sieht die Erschaffung Adams und Evas,

die Verführung durch die Schlange und die Verkündung des göttlichen Strafgerichts vor.

2. Prozessspiel (litigatio sororum).

Die litigatio sororum, eine Versinnbildlichung des christlichen Erlösungsdogmas, in der wie in einem Rechtsstreit vor Gottes Thron um den Menschen prozessiert wird, geht auf das 11. Jahrhundert zurück.³⁴³ Die biblische Vorlage ist der Psalm 84,11.³⁴⁴ Die ursprüngliche Selbständigkeit des Rechtshandels, der zu den beliebtesten Darstellungen des Mittelalters zählte, lässt sich auch, eingefügt in grössere Kompositionen, noch erkennen.³⁴⁵ In den mittelalterlichen Dramatisierungen der Heilsgeschichte begründet das Prozessspiel die Menschwerdung und den Opfertod Christi, und verbindet szenisch Sündenfall und Bethlehem.

Die litigatio sororum wird, vor allem im 16. und 17. Jahrhundert im Zuge der Auseinandersetzungen um die Glaubenswahrheiten, bis ins 18. Jahrhundert gepflegt. In den Deckengemälden der Zisterzienserabteikirche von Aldersbach ist das Programm der litigatio gestaltet: über dem Stall von Bethlehem thront Gottvater. Ein Engel trägt das Kreuz, Gerechtigkeit und Friede umarmen sich.³⁴⁶

Für viele Spiele wurde wiederum die Version Martins von Cochem vorbildlich.³⁴⁷ Martin geht seinerseits auf Johannes de Caulibus zurück und orientiert sich in der Illustrierung der Szene zum Teil an Passionsspielen selbst.³⁴⁸ Von den drei Grundtypen nach Heinzel³⁴⁹ gehört seine Darstellung dem Typus B) an: der Teufel schleppt Adam vor Gottes Gericht und erhebt Anspruch auf ihn. Die Gerechtigkeit unterstützt den Teufel, die Barmherzigkeit fleht Gottes Gnade an; Gott willigt ein, die Sünde Adams selbst zu büßen.

In den Passionsspielen der Barockzeit ist aber die litigatio vielfach nicht nur blosses Zwischenspiel, das Sündenfall und Erlösung verbindet. In Vilsbiburg zum Beispiel wird die Passion Christi dem Prozessspiel untergeordnet.

Der erste Teil der Aufführung bringt den Rechtsstreit, den hier die "Liebe Gottes" (als allegorische Figur) schlichtet.³⁵⁰ Entgegen der Martinschen an das Mittelalter angelehnten Version, wird nicht Adam dem höchsten Richter überliefert, sondern das

ganze sündig gewordene Menschengeschlecht. Nicht nur der Teufel, auch der Tod triumphieren, weil der Mensch durch die Sünde seine Unsterblichkeit eingebisst hat. Sie klagen ihn, der in Ketten gelegt ist, an und fordern seine ewige Verdammung. Das Spiel führt "Gerechtigkeit und Barmherzigkeit", sowie "Strafe und Liebe Gottes", die an die Stelle von "Wahrheit und Friede" getreten sind, als die vier "Schwestern" an. Weder Gottvater noch Gottsohn wohnen dem Prozess bei: den Streit entscheiden die "Barmherzigkeit und die Liebe Gottes". Die Verführung durch die Schlange, die in den mittelalterlichen Versionen als mildernder Umstand galt, nützt dem Menschen nichts mehr, da er in voller Freiheit gehandelt hat. Auf die eingehende Begründung, warum nur Christus durch seinen Tod die Welt erlösen könne, wird verzichtet. Damit verschiebt sich aber auch der Akzent der litigatio: primär ist nicht mehr das Gerechtigkeits- sondern das Barmherzigkeitsmotiv; vor allem soll das Übermass an Gottes Liebe betont werden.

Konsequent wird diese Intention weitergeführt. Die Liebe bleibt befreiende Macht und Beweggrund alles Guten. Im dritten, dem der Passion nachfolgenden Teil, wird "der von Gott erlöste Mensch dem Teufel und dem Tod aus ihrer Gewalt hinweggenommen und von der Liebe Gottes mit einem neuen liebevollen Herzen begabt". Wie aus einer Regieanmerkung zu ersehen ist, geht die eigenartige Gestaltung dieser Szene auf gewisse mystische Anschauungen und überflüssige Vorstellungen von Liebeszauber zurück: nach "wahrem Liebesbrauch" wird das sündige Herz nämlich dem Menschen genommen, ein anderes mit "heiligen Flammen" bereitet, und dieses von der "Liebe ganz entzünd'te" dem Menschen eingesetzt.

Das Spiel von Vilsbiburg dürfte in seiner inhaltlichen Gestaltung einen Sonderfall darstellen. Entscheidend bleibt aber, dass es ganz auf den Erlösungsgedanken angelegt ist. Wie wichtig überhaupt die Begründung von Christi Opfertod für die Spiele ist, zeigen zahlreiche Stellen in den Passionen, die - auch wenn sie den himmlischen Rechtsstreit selbst nicht vorführen - auf die Grundgedanken der litigatio hinweisen. In Rötze zum Beispiel spricht der Tröstengel von der göttlichen Gerechtigkeit, die nur durch Christi Tod bestätigt werden kann: 351

"leide also was dir steht bevor,
öffnest der welt das himmel thor,
dis ist deines Vatters bescheidt,
dis fordert sein gerechtigkeit".

Vielfach spielt man auch auf die Aussöhnung des gefallenen Menschen mit Gott an. In der Passion von Leinath heisst es:³⁵²

"Das ganze Menschliche Geschlecht,
Kombt durch ihn wider Zu recht,
aus dem fluech, vnnnd Ewigen Todt,
ist wider nun Versöhnt mit gott".

Im Münchner Jesuitenspiel erscheint sogar "Justitia" und bittet Maria, den Tod Jesu nicht zu verhindern, damit Christi Sterben die Seele des Menschen wieder befreie.³⁵³ Im Spiel von Massing fördert die Gerechtigkeit, obwohl Adam ihr entgegenhält: "soll Gottes Sohn leiden, was ich hab gethan", den Tod Christi.³⁵⁴

3. Schäferspiel (Guter Hirte).

Christus als der Gute Hirte, der sein Leben für seine Schafe lässt, wird ein Lieblingsmotiv der Volksfrömmigkeit. Dementsprechend taucht es auch immer wieder in den Spielen auf.³⁵⁵

Martin von Cochem gestaltet in Anlehnung an Friedrich von Spees "Eldenes Tugentbuch" das Motiv als Parabel vom "guten Hirten, der sein Leben für seine Schafe gesetzt".³⁵⁶ Er berichtet von einem Pilger, der auf der Wallfahrt ins Heilige Land einen Jüngling begegnet, der ein verlorenes Schaf sucht. Als der Pilger zurückkehrt, hängt der Jüngling am Kreuz; das Schaf hat die Wölfe auf ihn gehetzt. Vor allem das Gespräch zwischen Pilger und Jüngling wird als Vorspiel oder, wenn bereits die Darstellung des Sündenfalls diesen Platz einnimmt, als Zwischenspiel einigen Passionen vorausgestellt.³⁵⁷

Das Spiel von Massing gestaltet in der letzten Szene, nach der Verurteilung Christi, das Thema.³⁵⁸ Christus erscheint mit dem Kreuz beladen und sucht als "Pastor bonus" das verlorene Schaf. Diese Version hat mit der Fassung Martins von Cochem nichts gemeinsam, wohl aber erinnern die "6666 streich", die der Gute Hirte bei der Geisselung erhalten, und die "72 spitzigen Dörner", die ihm ins Haupt gedrungen, an das "Leben Jesu".³⁵⁹ Die Version, dass Christus während dreiunddreissig Jahre Hunger und Durst, Hitze und Kälte gelitten habe, die Martin nicht anführt, findet

sich neben Massing auch in Szenen der Mitterndorfer und Höritzer Passionsspiele.³⁶⁰

Wie geschickt sich die Verfasser der Passionstexte zum Teil dem Zeitgeschmack anzupassen verstanden, zeigt die Verquickung des Motivs vom Guten Hirten mit Sujets aus dem Schäferspiel.³⁶¹

Die anmutige Liebesaffäre des Schäferstückes wird in die Hingabe an die Welt gekehrt, der man mit allen Sinnen verfallen ist. So wird das Spiel zum Gleichnis für den von der Welt verführten und zu Christus zurückgekehrten Sünder.

Neumarkt übernimmt in "Clarind" Elemente aus dem Schäferspiel. Clarinda verfällt "Mundanus", dem Weltjüngling,³⁶² wird aber von der Hofmeisterin "Fortitudo" und der "Göttlichen Barmherzigkeit" als ein irrendes Schäflein auf der "Wollustweide" gefunden,³⁶³ und durch Christus erlöst.³⁶⁴

4. Tod und Teufel.

Der Sündenfall macht die Erlösung deshalb notwendig, weil durch die Erbsünde der Mensch die ewige Seligkeit und die Unsterblichkeit eingebüsst hat. Den Menschen aus der Macht des Teufels und des Todes zu befreien, ist der Sinn von Christi Opfertod in den barocken Passionsspielen. Dieser Gedanke wird innerhalb der dramatisierten Leidensgeschichte immer wieder zum Ausdruck gebracht. (Vgl. S. 91/92).

Zwar ist die Errettung des Menschen von Tod und Verdammnis durch Christus das Thema der Passionsspiele von jeher. Doch ändert sich mit der Umschichtung des Weltbildes vom Mittelalter zum Barock auch die dogmatische Interpretation der Erlösungsidee. Charakteristisch hierfür ist der Bedeutungswandel, den, nicht zuletzt durch Luther, die Gestalt des Teufels erfahren hat. In den mittelalterlichen Spielen sind die Teufel noch ganz Werkzeuge Gottes: sie können den Menschen nicht verdammen, sie tragen - im Gegenteil - noch zu seiner Erlösung bei. Alle Werke der Hölle sind von vorneherein in Gottes Heilsplan einbegriffen. Die Diesseitsfreude der Renaissance ignoriert die Macht des Teufels völlig. Die Reformation sieht im Leibhaftigen nicht nur den Widersacher des Menschen, sondern auch den grossen Gegenspieler Gottes. Hier tut sich eine metaphysische Auffassung des Satans

kund, die von der erneuten Auseinandersetzung mit der Erbsünde ihren Ausgang nimmt, und die Frage nach der Erlösung von Schuld und Sünde wieder vordringlich stellt. Diesen strengen Dualismus übernimmt das Barock ungeschmälert.

Wie steht es mit der Bedeutung des Teufels nun in unseren Spielen? Während die Passionen bis zum Barock entweder noch auf traditionellen mittelalterlichen Grundlagen aufbauen,³⁶⁵ oder von Meistersingern, welche die geistige Ausdeutung des Phänomens auf eine bloss didaktische Nutzenanwendung beschränken, neu geschrieben werden,³⁶⁶ kommen die neuen weltanschaulichen Gedankengänge erst in den Passionsspielen der Gegenreformation zum tragen.³⁶⁷

Christus tritt auf den Plan, um den Gegenstoss gegen den Teufel, der die Herrschaft über das Menschengeschlecht anstrebt, zu führen. Der Teufel wird zu seinem ebenbürtigen Gegner. Und die Erlösung des Menschen hängt davon ab, ob Christus den Sieg über ihn erringt.

Auch bereits im mittelalterlichen Drama haust der Tod mit den Teufeln in der Hölle oder erscheint als ihr Gesell' auf Erden.³⁶⁸ Die enge Verbindung von Tod und Teufel wird jedoch nie so betont wie im Barock; der Tod ist - und dies wird immer wieder herausgestellt - schrecklichste Folge des Sündenfalls. Das Vorspiel der Passion von Neumarkt verwandelt den Paradiesgarten nach dem Sündenfall in ein Totenreich.³⁶⁹

"Den Augenblick bin ich in d'Welt
Ganz unvermuth't eingangen,
Weil Adam sich so sehr gefehlt,
Die erste Sünd begangen,
Die Frucht, so ihn verboten Gott,
Durch Teufels List thät g'niessen,
Drumb muess er ietzund durch den Tod,
Sein Schuld so theuer büessen".

Die enge Verbindung von Sündenfall und Tod bringt es mit sich, dass der Tod als Strafe für das Laster aufgefasst wird.³⁷⁰

"Aus Adams Sünd und Lastertat
Der Welt zur Straf entsprossen".

Mit dem Tod hält auch das Vanitas-Erlebnis seinen Einzug in die Passionsspiele. Die Vergänglichkeit alles Irdischen wurde ja in allen nur möglichen Variationen in Wort und Bild eindrucksvoll

demonstriert. Anton Dürer leitet auf den möglichen Zusammenhang zwischen den späteren Totentanzdarstellungen der bildenden Kunst und den öfenischen Gestaltungen des Sujets hin und erinnert dabei besonders an den Totentanzzyklus in der Kapelle des Petersfriedhofs zu Straßburg.³⁷¹

In den Passionsspielen finden sich vor allem zwei Formen: Triumphrede und Memento, das mit einer Ständesatire verbunden sein kann.

In Neumarkt regiert der "König Seeloten" den Tod über sein Reich und verfügt sogar über "Herrn und Mann". Er rückt sich seiner Herrschaft, die keine Ständesatire mehr kennt.³⁷²

"Den Kaiser, König, Edelmann
Den Fürsten und Reichsgrafen
Acht ich als wie den Bettelmann
Sind all des Todes Slaven".

Er hält dem Menschen sein "Wollustleben" vor und erinnert ihn, wie kurzlebig und nichtig die weltlichen Güter angesichts der Ewigkeit sind. In Elmolz heißt es.³⁷³

"Heut hast du noch Freud genossen:
Morgen musst du schon ins Grab.
Heut stolzirest wie ein Döcker,
Steigst daher, als wie ein Strauss:
Morgen läut't man dir die Glocken,
Tragt dich aus dem Haus hinaus".

Das Attribut des Todes ist der Pfeil, der auch in den Totentanzbildern der Zeit neben der Fiedel zu sehen ist.

Tod und Teufel beanspruchen die uneingeschränkte Herrschaft über den Menschen. Der Tod tritt somit als neue Person in die von Heinzel bezeichnete Gruppe B) des Prozessionsbildes hinzu.³⁷⁴ (Vgl. S. 102)

Die Macht des Todes erstreckt sich auch auf den "vermenschten Gottessohn" (Neumarkt).³⁷⁵

"An den vermenschten Gottessohn
Sogar mich werde zogen,
Als bald man ihn zum Spott und Hohn
Armeint ans Kreuz wird schlenken".

Der Tod beauftragt darauf die Nerven (!), den Lebensfaden Christi abzuschneiden. (Über das Ringen Christi am Kreuz mit dem Tode vgl. S. 94)

In diesem Neumarkter Spiel (1772 !) ist der Tod bereits nicht mehr der Gegner Christi. Er dient Gott und dem Teufel. Gott schickt zwei "Genios, den Besten und Guten Tod, Lucifer zwei Teufel, den Bösen und Schlimmsten Tod" nach Golgatha. "Mors optima" führt Christus der "verdienten Kron" zu; "mors bona" den guten Schächer ins Paradies; "mors mala" bringt den linken Schächer in die Hölle; "mors pessima" nimmt Judas in Empfang. Es gibt also im Himmel wie in der Hölle Stufen der Verklärung und der Verdammnis.

Geläufiger ist der Gedanke, dass der Tod, wie der Teufel, Christi Viderpart ist.

In der 3. Abteilung des Vilsbiburger Spiels lehnen sich Tod und Teufel nach der Erlösung gegen die Befreiung des Menschen auf:

"Gott täte heunt obsiegen,
Der Tod muss unterliegen,
Mein Pfeil wird jetzt veracht,
Mein G'walt wird nit geacht!".

Ausdrücklich wird die Feindschaft zwischen Gott und Teufel, und Gott und Tod, betont. Die Gerechtigkeit verbannt den Teufel und schmiedet ihn an; der Tod wird in die Hölle gestürzt:

"Denn dein Tod, o Tod
Ist g'wesen heunt Gott!"

So ist der Tod, wie in den Spielen der 70er und 90er Jahre des 17. Jahrhunderts, nicht mehr der Sieger, sondern der Besiegte, der von der Liebe bezwungen wurde.³⁷⁶

Hier wird ein weiterer, typisch barocker Gedanke deutlich: durch den Tod Christi, der die Macht des Teufels und des Todes gebrochen hat, wird auch dem Menschen Macht über Tod und Teufel gegeben. Kraft seines freien Willens vermag er den Tod, indem er seine Seele gläubig Gott anvertraut, zu überwinden.

Die Kombination von Elementen des Paradies-, Prozess- und Schäferspielles in unseren Passionen deckt sich in ihrer Abfolge genau mit den grossen Stationen der Heilsgeschichte: Sündenfall, Herrschaft von Tod und Teufel, Versöhnung des Menschen mit Gott durch Christi Erlösungstod.

Dieselbe kausale Verknüpfung offenbart sich auch in der bildenden Kunst des Barock. In der bereits erwähnten Friedhofkapelle von Straubing zeigt das Eingangsfresko des Totentanzzyklus den

Teufel mit dem Paradiesbaum, Adam und Eva und den Tod, darüber die Muttergottes als Maria Immaculata. Darunter stehen die Verse:

"In tenitum, mortem, crummas, viata cuncta, labores
Advescit mundo Crimine prima parens;
Altera mille suo peperit bona gaudia partu:
Mors devicta iacet, dira megera dolet".

5. Praefiguration und Parallelismus.

Das spekulative, didaktische Denken der Zeit führt von der dualistischen Weltanschauung und der Auffassung des Lebens als variationsreiche Spiegelung des Seins zur Vorstellung der Parallelität allen Geschehens.³⁷⁷

Das Kunstmittel der Doppelhandlung, das im Hochbarock, nach 1650, allgemein verbreitet war, lässt sich auch in unseren Passionsspielen nachweisen. Die Sujets werden aus dem Alten Testament, aus der Antike und aus verschiedenen Sagenkreisen übernommen.

Das Spiel von Neumarkt setzt in der 2., 4. und 6. Szene Teile der Josephshandlung zu einzelnen Passionsszenen in Parallele. Dabei wird der 2. Auftritt (die Söhne Jakobs beschliessen ihren Bruder Joseph zu verkaufen) als Postfiguration dem Entschluss des Judas, seinen Meister zu verraten (1. Szene), nach gestellt. Die 6. Szene (Joseph wird den Israelitern verkauft) ist eine deutliche Praefiguration zur siebten, in der Judas Christus vor dem Hohen Rat verrät, und trennt diesen Auftritt von dem fünften, der Versammlung der Hohen Priester. Die 4. Szene (Joseph sucht seine Brüder und wird von ihnen in die Zisterne geworfen) geht notwendig der sechsten voraus.

Im Unterschied zu den Praefigurationen der mittelalterlichen Dramen und der "Kreuzschule" von 1748³⁷⁸ wählt man nur ein Vorbild aus dem Alten Testament aus. Die Neumarkter Version der Josephslegende geht dabei auf ein älteres Josephsspiel zurück, von dem sie einen Teil übernimmt.

Durch die Beschränkung auf nur eine Geschichte und die Verquickung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament ist eine historische Auffassung der Praefigurationen, wie sie sich in vielen mittelalterlichen Spielen mit ihrer Wiedergabe des ganzen Heilsgeschehens bemerkbar macht,³⁷⁹ ausgeschlossen. Die

Frage ist, ob die Josephsgeschichte, wie es einer selbständigen Parallelhandlung zukommt, für sich allein gelten kann, beziehungsweise einer übergeordneten Idee Ausdruck verleiht, oder ob sie, wie es der eigentliche Sinn der Praefigurationen von jeher war,³⁸⁰ auf die Christushandlung hinweist.

Die 4. Neumarkter Szene, die inhaltlich keinen Zusammenhang mit der Leidensgeschichte aufweist, wird dennoch als praefigurative Episode zur Ölbergscene behandelt. Wie es die Mahnungen des Echos ankündigen, hat Joseph Gefangennahme und Tod zu befürchten. Er ruft den Himmel um Hilfe an und ergibt sich ganz in des "Vaters Will". Aus freiem Entschluss - Joseph könnte umkehren - geht er dem Tod entgegen.

Die Praefiguration der Josephsgeschichte im Spiel von Neumarkt ist also trotz ihrer Parallelität zur Leidensgeschichte in ihrer inhaltlichen Aussage nicht selbständig, sondern Vorbild für die Passion Christi.

Mehrere Praefigurationen sind im Passionsspiel von Friedberg dargestellt.³⁸¹ Da sie bereits im Vorspiel vorgesehen sind, ist hier der Hinweis auf die Haupthandlung besonders deutlich. Ihre Auswahl ist charakteristisch für das Barock. Folgende Sujets werden szenisch gestaltet: Kain und Abel, mit anschliessendem "Memento mori"; Gott kündigt Noe die Sündflut an; Isaaks Opferung. Wie beliebt die Darstellung der Geschichte von Noe als Praefiguration war, zeigt die Parodie Anton Buchers "Geistliches Vorspiel zur Passionsaction".³⁸²

Das Spiel von Friedberg setzt die Praefigurationen wiederum in ganz enge Beziehung zur Leidensgeschichte: Noe wird vor dem König als falscher Prophet angeklagt und des Todes schuldig erklärt, weil er sich über König und Priester stelle. Bemerkenswert ist, wie sich Teile der Passionshandlung ganz nach dem Ablauf des Vorspiels richten. So wird zum Beispiel Annas die Nachricht vom Tode des Kaiphas nach dem gleichen Modus mitgeteilt, wie vorher die Nachricht vom Tode des Königs dem Minister Melchior.³⁸³

Die Praefigurationen unserer Spiele, ob sie sich nun in verschiedenen Einzelszenen aneinanderreihen, oder als geschlossene Handlung eingeführt werden, unterscheiden sich in Inhalt und

Form von den Praefigurationen der mittelalterlichen Passionen. Es ist anzunehmen, dass ihre Stoffe auf die biblischen Humanisten- und Schuldramen zurückgehen. Sündenfall, Kain und Abel, Abraham und Isaak, Joseph und seine Brüder, waren ja die bevorzugten Stoffe des 16. Jahrhunderts..

Auch die Antike suchte man nach Themen ab, die Vorbilder für Christi Erlösungstod sein könnten.

Der Originalität halber sei das Vorspiel der Passion von Neuwald aus dem Böhmerwald, der zwar ausserhalb unseres Bereiches liegt, dessen Spiele aber mit den niederbayerischen sicher in Verbindung standen, angeführt.³⁸⁴ Hier wird sogar Cäsar bemüht. Der Spielansager tritt mit der blutgetränkten Toga Cäsars auf, zeigt sie dem Publikum und stellt in drastischen Redewendungen die Ermordung des Römers gleichnishaft für Christi Opfertod dar.

Zu einem sinnbildlichen Vorgang, dessen Handlung vollkommen gleichwertig neben der Leidensgeschichte steht, wird die Geschichte eines asiatischen Findelkinds im Spiel von "Clarind".³⁸⁵ Hier findet sich eine echte Parallelität zweier Haupthandlungen, in der Typ und Antityp kontrastiert sind. Eine solche Konstellation ist nur dann möglich, wenn beide Parallelen einer gemeinsamen Idee unterstellt werden. In "Clarind" geht es um die Erlösung des in Schuld gefallenen Menschengeschlechtes. Der Titel des Spieles lautet: "Clarind, das ist die zur Gnade gefundene, bekehrte und erweckte Menschenseele".³⁸⁶

Nach dem Theaterzettel wurde die Clarind-Erzählung Petro Doult's "remano de Amore increato", die Passion Leopold Monlinos "de passione Christi domini" entnommen.

Elenathan, König von Asien, findet ein aussätziges Kind, Clarinda. Um es vor dem sicheren Tode zu retten, nimmt er es in seinen Palast mit. Prinz Enceladus, der Sohn des Königs, opfert sich für Clarinda indem er ihr sein Blut spendet. Clarinda dankt jedoch ihrem Retter nicht, verlässt den Palast und wendet sich den "Freuden der Welt" zu. Die Strafe der Gerechtigkeit, der Tod, ereilt sie jedoch sehr bald. Christus erst erweckt sie wieder zum Leben. Der gleichnishafte Zug zur Leidensgeschichte ist offensichtlich. Der Theaterzettel kommentiert ihn folgendermassen: Elenathan ist Gottvater, der seinen Sohn, Enceladus, opfert,

"damit der durch die Sünde gestorbene und verdorbene Mensch wieder genese und zu dem Leben der Gnade erweckt ... und also der Vater mit dem Menschen, der Erschaffer mit dem Geschöpf, der Beleidigte mit dem Beleidiger wiederum vereinigt und versöhnet werden".

Die beiden Handlungen laufen völlig isoliert nebeneinander her. Die einzelnen Teile sind, wo es nur angeht, in sinngemäss gleichzeitigen Ablauf gebracht. Lediglich der 2. Akt, der Clarinda "in der Welt" zeigt und nur eine Szene der Passion enthält, weicht vom üblichen Schema ab. Am Ende vereinigen sich beide Handlungen: Christus verzeiht Clarinda, die von der göttlichen Barmherzigkeit wieder zum Leben erweckt worden ist.

Wie das Spiel Vorstellungen des Schäferspiels aufnimmt (vgl. S. 105), so verwertet es auch Szenen und Prophetien aus dem Alten Testament.

Dabei wird das Alte Testament praefigurativ mit dem Sagenstoff verbunden: Clarinda ist wie Moses ein Findelkind; die Geschichte Jephthes gibt die Vorlage für den Entschluss des Königs ab, den Prinzen töten zu lassen.³⁸⁷

Die Propheten treten an zwei charakteristischen Stellen auf. Zum erstenmal: nachdem der Hohe Rat den Entschluss gefasst hat, Christus zu töten, andererseits bei Clarinda der Aussatz festgestellt worden ist; dann: nach dem Verrat des Judas, beziehungsweise dem Entschluss des Königs, seinen Sohn zu opfern.³⁸⁸ Die Propheten verkünden beidemale ihre Visionen und weisen - die Handlungen unterbrechend - auf die folgenden Szenen hin.

Mit dem Glauben an die Parallelität allen Seins steht in engem Zusammenhang die Auffassung, dass in der Welt alles noch einmal in einem ewigen Kreislauf wiederkehre. Künstlerisches Ausdrucksmittel dieses Lebensgefühls ist das Echo. Es wird vor allem in der Josephsgeschichte, wie zum Beispiel in der 4. Szene der Neumarkter Passion, angewandt.³⁸⁹

C) Die Karfreitagsprozessionen.

Bereits bei der Untersuchung der Stationsdramen wurde auf die Motivgemeinsamkeiten der Karfreitagsprozessionen mit den Passionsspielen hingewiesen. Im folgenden sei die Motivik der Umzüge im einzelnen untersucht.

1. Passion.

Zunächst bestimmen nur Darstellungen des leidenden Heilandes, wie Verspottung, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo und Kreuztragung, die einzelnen Stationen. Um die verschiedenen Christusdarsteller in ihrer jeweiligen Bedeutung charakterisieren zu können, kleidete man sie in verschiedenfarbige Gewänder. Neustadt an der Waldnaab erwähnt einen "weissen Herrgott sambt 4 Juden" für die Verspottung, einen "Blauen Christus mit 4 Juden" für die Geißelung.³⁹⁰

Die Darstellungen des leidenden Heilandes dürften der Kern der Passionsumzüge der Jesuiten und Benediktiner sein, soweit sie im wesentlichen Bussprozessionen waren (vgl. S. 12 und 14).

Die Ordnung der Karfreitagsprozession von Burghausen von 1617 geht jedenfalls nicht über diesen Bereich hinaus.³⁹¹

Sobald die Tendenz der Umzüge mehr auf die Demonstration der Leidensgeschichte als auf den Gedanken der Askese gerichtet ist, wie es bei den Kapuzinern von Anfang an geschieht (vgl. S. 13 und 15), nähern sich die Prozessionen immer mehr einer bunt bewegten Schaustellung der Passion Christi an. In den Katalogen der Umzüge fehlen kein Szenarium und keine Figur, die nicht auch auf der Bühne vorgesehen sind. Die Annäherung von Prozessionsordnung und Spielinhalt geht sogar soweit, dass man Szenen in die Umzüge aufnimmt, welche in den Spielen den Darstellungen des leidenden Heilandes, etwa ab dem Verhör vor Pilatus, vorausgestellt sind: also Ölberg,³⁹² Ratsversammlung³⁹³ und Abschied Christi von Maria.³⁹⁴ Diese Tatsache ist umso bemerkenswerter, weil dies Szenen sind, die eigentlich nur statuarisch auf der Bühne dargestellt werden können.

Das Prinzip aller Prozessionen geht darauf hinaus, die Ereignisse der Passion nicht nur in lebenden Bildern zu illustrieren,

sondern regelrecht szenisch zu gestalten. Die Inszenierung der verschiedenen Stationen der Passion erfolgt im grossen und ganzen auf zweierlei Art.

Zum ersten bemüht man sich um eine möglichst genaue und vollständige Wiedergabe der einzelnen Episoden. Dabei zerlegt man, oft bis ins kleinste Detail, den Handlungsablauf einer Spielszene in eine Reihe von Bildern, die, hintereinandergestellt, die Illusion einer zeitlichen Abfolge bewirken sollen. Den Ablauf der Ölbergsszene veranschaulicht man zum Beispiel, indem Engel das Kreuz, den Kelch, das Schwert und Stricke einem Aufbau, der den Garten Gethsemane darstellt, voraustragen. Neben dem "Ölberg" geht Christus, gefolgt von den drei Jüngern. Judas und die Juden, unter denen sich Melchus mit einer Laterne befindet, schliessen sich an. Die nächste Gruppe zeigt einen zweiten Christusdarsteller (innerhalb einer Szene!), der von den Soldaten gebunden abgeführt wird.³⁹⁵ Selbst Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung gestaltet man nach dem gleichen Prinzip: Der Tod Christi wird mit einer verfinsterten Sonne und einem blutroten Mond angezeigt;³⁹⁶ Johannes und Maria gehen unterm Kreuz; Nikodemus und Joseph begleiten den Leichnam Christi; dieser Gruppe folgen die klagenden Frauen mit den Salbenbüchsen.³⁹⁷ In der Prozession von Vilshofen marschieren selbst noch die drei Wächter mit Heldebarden im Zuge.³⁸⁹

Das zweite Gestaltungsprinzip ist noch merkwürdiger. Man bemüht sich nämlich hier durch charakteristische Attribute, durch einen bestimmten Gestus und in einigen Fällen durch allegorische Figuren um die Sichtbarmachung seelischer Vorgänge, wie zum Beispiel Gemütsbewegungen und Reflexionen. Stark an die Spiele erinnert die Darstellung der Judasverzweiflung (vgl. S. 99), die in fast keiner Prozession fehlt. In Neustadt/Waldnaab heisst es: "Judas Iscariotes in der Verzweiflung und der Teyfel", in Straubing bereits: "Ein Dämon, der den Judas zur Verzweiflung treibt", in Deggendorf sogar: "Judas wirdt durch den Teufel und Gewissen zu der Verzweiflung gebracht".³⁹⁹ Petri Reue wird in allen Prozessionen durch ein Attribut, den Hahn, versinnbildlicht, der dem Apostel voraus- oder nachgetragen wird.⁴⁰⁰ Christi Verurteilung stellt man folgendermassen dar: der Blutrichter reitet zwischen den Hohenpriestern mit;⁴⁰¹ die Blutfahne wird Pilatus vorausgetragen;⁴⁰² ein Schreiber verliest während des

Umzugs das Urteil.⁴⁰³ Selbst die Diskussion des Hohen Rates über die messianische Sendung von Christus - ein Motiv, das in dieser Zeit erstmalig in den Spielen aufkommt (vgl. S. 82) - demonstrieren die Prozessionen. In Deggendorf heisst es: "Zween Reithonte Schriftgelehrte mit grossen Prillich auf der Nasen und Püechern, welche von Christi wandel, herkhommen und lehr miteinander reden, was doch dauon zu halten". Sicher weist auch die Stelle in Vilshofen, "die Schriftgelehrten und Pharisäer, deren vier mit ihren Büchern", auf dieses Motiv hin.⁴⁰⁴

2. Praefigurationen.

Den einzelnen Leidensstationen Christi gehen Praefigurationen voraus. Die gebräuchlichsten Vorbilder waren für den Urlaub: Tobias und Sara;⁴⁰⁵ für die Gefangennahme: Samson wird gebunden zu den Philistern gebracht,⁴⁰⁶ Joseph in der Gewalt seiner Brüder;⁴⁰⁷ für die Verspottung: Samson wird von Dalila verhöhnt;⁴⁰⁸ für die Krönung: Salomon mit der Dornenkrone;⁴⁰⁹ für das Verhör vor Pilatus: Susanna vor den Richtern;⁴¹⁰ für die Kreuztragung: Isaak trägt das Holz zum Brandopfer;⁴¹¹ für den Tod am Kreuz: Moses und die eherne Schlange,⁴¹² David und Goliath.⁴¹³

Interessant ist, dass diese Praefigurationen zum grossen Teil von denen der "Biblia pauperum" abweichen, ebenso wie die Gestalten von Jephth⁴¹⁴ und Judith mit dem Haupt des Holofernes,⁴¹⁵ die ebenfalls in den Prozessionen auftreten.⁴¹⁶

Der Bezug zwischen Praefiguration und Passion wird in den Prozessionen noch durch die Sprüche verstärkt. Aus dem Kemnather Umzug seien zwei charakteristische Belege angeführt. In der Josephsszene trägt einer der Brüder den Namen Judas; er will nicht den Tod Josephs, sondern will ihn für dreissig Silberlinge verkaufen. In der Geschichte Jephthes werden über das rein Paradigmatische hinaus die Zuschauer angesprochen und auf die Liebe Gottes hingewiesen.

3. Allegorien und Symbole.

Ebenso wie in den Spielen überhöhen auch in den Prozessionen Allegorien und Symbole die Darstellung des rein äusseren Geschehens. Hier wie dort geht es ja um die Sichtbarmachung der

Erlösungsideo.

Adam und Eva, Teufel und Tod, die den Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradies veranschaulichen sollen, gehen der eigentlichen Passionsdarstellung voraus. So wird bereits hier auf die kausale Verbindung von Erbsünde und Erlösung hingewiesen.⁴¹⁷ Den Neid des Teufels, der in den Spielen die Versuchung des Menschen bewirkt, deuten die Prozessionen folgendermassen an: eine allegorische Figur, der Neid, trägt den Baum der Erkenntnis.⁴¹⁸ Der Tod als Folge der Erbsünde wird in den Umzügen besonders herausgestellt: er sitzt auf einem Pferd, das den Pflug Adams zieht, und führt ein Schild mit der Inschrift: "Durch die Sünd ist kommen der Tod in die Welt" mit sich. Zwischen Kaiser und Kardinal einherschreitend, demonstriert er seine unumschränkte Macht.⁴¹⁹ Für die Darstellung des von Tod und Teufel unterjochten menschlichen Geschlechtes ist folgendes Szenarium vorgesehen: "Volgt der Todt mit einem Pfeill sambt dem Sathan, die führen Triumphierlich gebunden die verderbte Natur, davon etliche Adams Khinder, tragen den Apfel der Verderbnus". Nach Christi Tod heisst es: "Ain Engl führet den Todt und denn Teufel an einer Khetten".⁴²⁰

Warum nur Christus die Erlösung des Menschen bewirken konnte, wird, wie in den Spielen, durch die göttlichen Tugenden Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, Wahrheit und Frieden veranschaulicht. Aufschlussreich sind hierfür zwei Szenenanweisungen für die Umzüge von Neustadt/Waldnaab und Straubing: "wie die göttliche Gerechtigkeit die Seel wegen den Verbottenen Apfel-biss richten will. Ein Engel aber auf das Creuz-Holz zeigend zur Versöhnung der Seel die Gerechtigkeit bewegt"; nach Christi Tod "versöhnen sich Gerechtigkeit und Friede".⁴²¹

An symbolischen Verkörperungen für Christus sehen die Prozessionen vor: der Gute Hirte⁴²² und der barmherzige Samariter, der Öl- und Wein in die Wunden des unter die Räuber gefallenen Menschen giesst.⁴²³ Symbolische Attribute für den leidenden Heiland fehlen ebenso in fast keiner Prozession: die "arma Christi" werden auf Kreuzen und auf Stangen oder in Körben mitgetragen.⁴²⁴ Christi Leiden und Tod am Kreuz versinnbildlichen die von den israelitischen Kundschaftern getragene Weintraube und die Darstellung von "Christus in der Kelter": "Christus unter dem Kreuz, welches die sieben Todsünden beschwerten, hart gedrückt und die

göttliche Lieb schrauft die Press noch enger zusammen".⁴²⁵ (Ein Bildstock aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts mit diesem Motiv befindet sich an der Wallfahrtskirche von Stadlern, Bezirksamt Oberviechtach.⁴²⁶) Christi Blut erlöst die Menschheit und versöhnt sie wieder mit Gott. Überaus eindringlich wird dieser Gedanke in der Vilshofener Prozession, in der "8. Figur", zum Ausdruck gebracht: "Das Kreuz, daran Christus hängt, zeigt die Figur eines Ölbaums, davon das Täublein dem Noe und der Engel der menschlichen Seel ein Zweig bringt zum Zeichen der Versöhnung göttlichen Zorns gegen das Menschengeschlecht durch das Leiden Christi".⁴²⁷

Auf den Triumph des Kreuzes weisen die Kaiserin Helona, die vier Erdteile im Gefolge,⁴²⁸ und die Kaiser Konstantin⁴²⁹ und Heraklius⁴³⁰ hin, die allerorts die Prozession beschliessen.

Die allegorischen Figuren von Gerechtigkeit und Barmherzigkeit wie die Darstellungen der von Tod und Teufel versklavten menschlichen Natur finden sich neben anderen vereinzelt auch in Fronleichnamsprozessionen.⁴³¹ Sie haben hier, wenn sie auch im Hinblick auf die Verehrung des Altarsakramentes das Gepräge eines Umzugs bestimmen, jedoch nicht die ausschliessliche Bedeutung wie in den Karfreitagsprozessionen. Charakteristisch für die Karfreitagsumzüge ist die enge Verbindung von drei Momenten: es geht in erster Linie um die Versinnbildlichung des Erlösungsgedankens. Damit hängen zusammen die Beschränkung des gesamten Szenariums auf die eigentliche Leidensgeschichte und die zwischen den einzelnen Stationen eingeschalteten Praefigurationen. Unter diesem Aspekt wird man alle Karfreitagsprozessionen, etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, sehen müssen.

Unterschiede zwischen den Umzügen der Kapuziner und der Jesuiten und Benediktiner lassen sich für diese Zeit nicht mehr feststellen. Sicher jedoch ist, dass die Bussprozessionen der Jesuiten und Benediktiner relativ schnell zu effektvollen Schaustellungen der Leidensgeschichte umgewandelt werden. Von hier aus empfangen dann auch die Umzüge der Kapuziner neue Impulse.

Z u s a m m e n f a s s u n g :

Für die Passionsspiele Niederbayerns und der Oberpfalz lassen sich eine Reihe von charakteristischen Themen feststellen, die allerdings nicht speziell an diesen Raum gebunden, sondern für weitere Bezirke wie das gesamte Barock überhaupt vorbildlich sind.

1. Alle Gerichtsszenen werden gegenüber den mittelalterlichen Spielen bedeutend erweitert. Zurückzuführen ist diese Entwicklung auf das überaus starke Interesse der Zeit an allen nur möglichen Rechtsfragen überhaupt. Charakteristisch hierfür ist die Verwendung fingierter Pilatusurteile, sowie das Bemühen den an der Urteilsfindung beteiligten Personen psychologisch gerecht zu werden. Damit lösen aber auch die Gerichtsszenen die eigentliche Passionshandlung erst aus und treiben sie weiter. Im Mittelalter bedeutet die Versammlung des Hohen Rates lediglich eine Exposition,⁴³² spätere Gerichtsszenen sind kaum mehr als Folie für die Leidensgeschichte.

2. Der Akzent der Stücke liegt auf der Darstellung der Passion als Leidenserlebnis. Dementsprechend verstärkt man noch die etwa ab dem 14. Jahrhundert zu datierende Realistik der Marter Szenen und betont Gefühlsmomente in den Auftritten zwischen Christus und Maria. Krasser Naturalismus steht neben ausdrucksstarker lyrischer Zartheit.

3. Die Vorliebe für Gestaltungen von Einzelschicksalen bestimmt durchweg die Struktur der Judashandlung. Judas wird als selbstbewusste, geltungsbedürftige Persönlichkeit gesehen, die sich in freier Entscheidung zwischen den grossen Mächten Gott und Teufel zum Verrat entschliesst. Nicht als Werkzeug des Satans wird er zur Hölle verdammt, sondern weil er den Lockungen des Bösen mehr Gehör schenkte als den Ermahnungen des Guten.

4. Der um Heilsgewissheit ringende Mensch des Barock stellt auch die Darstellung der Passion Christi ganz unter die Idee der Erlösung. Denn Christi Tod ermöglicht erst die Wiederherstellung des ursprünglichen paradiesischen Zustandes im Jenseits. Damit demonstrieren die Passionsspiele des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem die durch den Sündenfall heilsgeschichtlich notwendig gewordene Erlösung der Menschheit und überhöhen unter diesem Aspekt noch das Passionsgeschehen durch allegorisch-sinnbildli-

che Veranschaulichung.

Eine abstrakt trockene Fixierung der dogmatischen Gedankengänge verbot sich durch die Absicht, die man mit den Spielen verband, von selbst. Die Missionierungsaufgabe der Orden gebot auch und gerade auf dem Theater die Anwendung ebenso eindrucksvoller wie einfacher Mittel.

Bemerkenswert ist die immer wieder beschworene *Aktualität*, mit der man den Zuschauer zu treffen sucht. Trotz aller präziser Angleichung an die historische Vorlage setzt man die biblischen Ereignisse so in Szene, wie sie sich hier und nun hätten abspielen können. Es sei dabei besonders auf die Szenen des Abschieds Christi von Maria und der Verurteilung verwiesen. Nicht, dass man die Wahrheit fälschen wollte, man fühlte sich im Gegenteil einer viel tieferen Wahrheit verpflichtet, für die zeitlich bedingte Umstände nur ein äusseres Gewand darstellten.

Charakteristisch ist weiterhin, dass so oft wie möglich an die Zuschauer appelliert wird, sich der Gnade der Erlösung würdig zu erweisen; man hält ihnen ihre Weltfreude vor und gebietet, vergänglichem Glück zu entsagen, um dadurch der himmlischen Freuden teilhaftig zu werden. Solche *moralischen Maxime* sind häufig glossierend in die Handlung eingestreut.

Erbauung ist das dritte grosse Anliegen der Spiele. Das Publikum soll sich in den Aufführungen nicht an der reinen Schaustellung ergötzen, sondern im Innersten ergriffen und aufgerüttelt werden. Man gestaltet die Marterszenen krass naturalistisch, um Mitleid zu erregen, vereinfacht das Passionsgeschehen, um es den Zuschauern verständlich zu machen, und setzt die Begebenheiten in ihre Welt um, damit sie lebendigen Anteil daran nehmen können. Die Teilnahme der Zuschauer an der Handlung soll bis zur Identifizierung mit den dargestellten Personen und zu einem wirklichen Mitleiden gesteigert werden, um Umkehr und Läuterung zu bewirken.

Die spezifisch-inhaltliche Ausformung der Spiele wird im wesentlichen von zwei Faktoren bestimmt: von der Anschauung der Zeitfrömmigkeit, die die religiösen Vorstellungen des späten Mittelalters weiterentwickelt, und vom Gedankengut der Jesuiten. Die

grosse propagandistische Idee der Jesuiten einer Synthese von Diesseits und Jenseits⁴³³ dringt bis in die ländlichen Passionsspiele vor. Die aus der dualistischen Weltanschauung hervorgegangene Opfermystik, die Verherrlichung des überirdischen Lebens und die Vorstellung von der Parallelität allen Seins haben auch die Spiele des niederbayerischen und oberpfälzischen Raumes entscheidend geprägt.

Eine gewisse metaphysische Vertiefung äussert sich zwar, wie nachgewiesen wurde, in all unseren Texten, jedoch mit verschiedener Intensität. Dabei stellt sich heraus, dass die ideelle Durchdringung mit der Art der Spiele - gemeint ist die Entwicklung, die sie genommen haben - Hand in Hand geht.

Am stärksten ist der Erlösungsgedanke in den neu verfassten Spielen ausgedrückt: Vilsbiburg bezieht einen kleinen Teil einer früheren Passion in die Auseinandersetzung zwischen Gott, Teufel und Tod um den Menschen ein; "Clarind" gibt bereits in seinem Titel die sittliche Idee kund; Neumarkt stellt der Passion ein Vorspiel über den Sündenfall und die Herrschaft des Todes voraus; Fürholz übernimmt in der Arma-Christi-Szene und im Memento ebenfalls barocke Vorstellungen.

In den Spielen von Rötze, Kemnath, Massing und Plattling ist der heilsgeschichtliche Gedankengang nur indirekt aus der Passionshandlung zu erschliessen. Er wurde den vormaligen Stationsdramen von Rötze, Kemnath und Massing unterlegt, sobald sie von den Prozessionen getrennt und zu Passionsspielen verselbständigt worden waren. Bezeichnend sind hierfür die über Sebastian Wild hinausgehenden Erweiterungen der Ölbergscene von Rötze, vor allem die Gebete Christi und die Erscheinung des Trostengels; die 4. Szene des Massinger Spiels, die den drei Passionsszenen "Ur-laub", "Ölberg" und "Urteil" angehängt ist und den Gedanken der Erlösungstat Christi versinnbildlicht.

Die Entstehungsdaten der neuen Spiele liegen alle, bis auf die Neumarkter Passion (1772), um das Jahr 1730. In dieser Zeit scheint auch die Trennung von Prozession und Spiel erfolgt zu sein. Ausgelöst wurde diese letzte entscheidende Entwicklungsphase durch die erst jetzt sich allgemein verbreitende, dogmatisch-heilsgeschichtliche Interpretation von Christi Opfertod, die zugleich neue Passionsspieltexte notwendig machte, da der spekulative Inhalt geschlossene Formen beanspruchte. Die Kompi-

latoren, Menschen aus allen Volksschichten, bogen die im höfisch gelehrten Bereich schon viel früher ausgeprägten barocken Stilelemente ins Volkstümliche um.

Bei der allseitigen Aufnahme des barocken Ideengutes und seiner Formprinzipien ist zu bemerken, dass man an den Hochbarock, also etwa die Zeit nach 1650, anknüpfte. Dies ist nicht verwunderlich, da gerade um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine wahre Theaterleidenschaft einsetzte, und das Ordenstheater der Jesuiten wie der Benediktiner seinen Einfluss auf die breiten Volksschichten auszuüben begann.⁴³⁴ Gerade in der Zeit nach dem Dreissigjährigen Krieg, in der man zu Besinnlichkeit und religiöser Beschauung neigte, war der erlösungssehnstichtige Mensch weniger für die Darstellung eines Charakters, sondern einer sittlichen Idee empfänglich. Damit kam in die Dramen ein stark moralisierender und symbolhafter Zug. In den neuen Passionsspielen der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts (Vilsbiburg, "Clarind") wird deshalb die Allegorie als Versinnbildlichung abstrakter Gedankengänge handlungsführend, um dann 50 Jahre später allerdings, wie es der Zeit des höfischen Hochbarock entspricht, ins Vorspiel (Neumarkt) verdrängt zu werden.⁴³⁵

Die Interpretation der Motivik der barocken Passionsspiele führt im Unterschied zu ihrer textlichen Analyse weit über den landschaftlich abgesteckten Bereich hinaus. Zwar lassen sich unsere Spiele, auch was den Gehalt betrifft, von Oberammergau und seinem Umkreis absetzen, wie vor allem die Pfarrkirchner Abschrift beweist, die entgegen der Oberammergauer Tradition die Passion mit dem Tode Christi beschliesst und auf die Auferstehung verzichtet; doch ergeben sich im wesentlichen überall motivliche Gemeinsamkeiten, die sämtliche Spiele des Barock betreffen, deren Entstehung oder Änderung gegenreformatorischen Bestrebungen und der Weltanschauung ihrer Zeit zu verdanken ist. Kaum beachtet war bisher, dass im 18. Jahrhundert das Erbe der Ordensbühnen ausser in Altbaiern, Nord- und Südtirol, Ober-, Inner- und Niederösterreich,⁴³⁶ auch noch in der Oberpfalz und im Bayerischen Wald, kurz im gesamten Gebiet des Kurfürstentums Bayern weitergeführt wurde.

Obgleich die Motivik über die landschaftliche Begrenzung hinaus das Weltbild einer ganzen Zeit widerspiegelt, gibt auch sie

einzelne Anhaltspunkte, die die Abhängigkeit der Passionen von Spieltradition oder Volksfrömmigkeit klären und eine Einreihung in einen bestimmten Spielkreis ermöglichen oder ausschliessen.

Ein Grossteil der Motive in unseren Texten spricht für eine bedeutende Abhängigkeit der Passionen von der Erbauungsliteratur; die wenigen Motive, die durch die Spieltradition bedingt sind, lassen sich in keinen der benachbarten Spielkreise einreihen.

So kennt man in Niederbayern und der Oberpfalz die Episode "Maria vertraut ihren Sohn Judas an" nicht; ein Motiv, das unabhängig von der Erbauungsliteratur seine Stellung im Volksschauspiel vom 15. bis 19. Jahrhundert, und zwar in der oberbayerisch-tirolischen Spielgruppe, bewahrt hat. (Vgl. S. 93)

Weiter fehlt in der Longinusszene das Motiv des Mitleids, das sich wiederum vor allem im oberbayerisch-tirolischen Spielkreis findet. (Vgl. S. 89)

Das Hornbläsermotiv, das zwar im Passionsspiel von Aufhausen erscheint (und abermals nur in der oberbayerisch-tirolischen Spielgruppe anzutreffen ist), geht jedoch auf die Volksfrömmigkeitsliteratur zurück und liefert deshalb keinen Beweis für einen direkten Zusammenhang. (Vgl. S. 88)

Die Zählreime bei der Auszahlung des Geldes an Judas, die sich, entgegen dem Rosnertext, im Passionsspiel von Pfarrkirchen erhalten haben, und das Nachzählen der Silberlinge im Spiel von Kemnath - Motive, die von jeher als Beweis für die Zugehörigkeit zu einem Spielkreis angesehen wurden - haben mit den bekannten Zählreimen der tiroler, oberbayerischen, kärntner und steiermarker Gruppen nichts gemeinsam. (Vgl. S. 98)

Sicher aber ist, dass die Zählreime mit überliefertem Spielgut in Verbindung stehen. Hier dürfte ein Einfluss der auf mittelalterlichen Traditionen beruhenden Spiele vorliegen, da die Passionen der Meistersinger keine Zählreime kennen. (Nach den Versen der Reime zu schliessen, stand übrigens auch die mittelalterliche Spieltradition von Niederbayern und der Oberpfalz in keiner Verbindung mit dem oberbayerischen-tiroler Spielkreis.)

Während für die barocken Passionsspiele von Steiermark, Kärnten und Krain ein Zusammenhang mit dem tiroler Spielkreis festgestellt werden konnte,⁴³⁷ ist für unsere Spiele eine solche Ab-

hängigkeit nirgends ersichtlich.

V Anmerkungen zur Sprache, zur dramatischen Form und zum Aufführungsmodus der Spiele.

A) Die sprachliche Gestaltung der Texte.

Dichterische Zeugnisse einer hohen Wortkunst sind unsere Texte nicht. Den Verfassern geht es um alles andere, denn um die Schaffung eines Sprachkunstwerkes. Wie der Wunsch, alles möglichst zu vergegenwärtigen und naturgetreu darzustellen, die Szene beherrscht, ebenso bestimmt die Sprachform der Texte eine eindeutige Absicht, die Dinge möglichst genau und so, dass sie jeder verstehen kann, beim Namen zu nennen. Im Gegensatz zur grossen Literatur der Zeit fehlen den Passionsspielen das rhetorische Pathos und die dekorativ manieristischen Überspitzungen der Sprache. Den Stil prägt nicht ein höfisch-gesellschaftlicher Ton, sondern eine bürgerlich schlichte Denkungsart. Man kann somit die Passionen der Volksfrömmigkeitsliteratur zurechnen, und es gilt für sie die Devise der Erbauungsschriftsteller, dass die Darstellung des Lebens Christi "niedere Worte haben will".⁴³⁸ "Niedere Worte" bedeuten unter diesem Aspekt vor allen in den Szenen der Passio- und Compassio-Handlung, Umgangssprache, Volkssprache im weitesten Sinn. Bezeichnend hierfür sind gewisse sprachliche Differenzierungen, die innerhalb der Spiele einzelne Gruppen charakteristisch voneinander absetzen. (Judensprüche, Dialoge zwischen Christus und Maria.) Ob sie sich nun in kräftigen Vulgarismen oder überzeugend schlichten Tyrismen ergehen, immer orientieren sich Wort und Begriff am Leben selbst. Der sprachlichen Gestaltung der Texte liegt die mittel- beziehungsweise nordbairische Mundart zugrunde, jedoch ist sie in der schriftlichen Fixierung vielfach hochdeutschen Formen angenähert.

Natürlich schliessen die Volkstümlichkeit der Sprache in den Passionen nicht aus, dass in ihr das allseitig barocke Lebensgefühl zum Ausdruck kommt.

So weisen die Spiele durchaus auch pathetische Partien auf. Das Pathos hat jedoch eine völlig andere Klangfarbe als etwa die Dichtungen der Residenzen und Akademien, die - auf Prinzipien der Theatralik und dynamischen Steigerung aufbauend - die Repräsentation suchen. Im Passionsspiel bleiben Wort und Szene einem Pathos verpflichtet, das weniger im Tragischen verankert ist, sondern als Pathos in seiner ursprünglichen Bedeutung, als Leiden und Erleiden, erlebt wird. Es ist Ausdruck einer fast noch völlig ungekünstelten "natürlichen Regung" und äussert sich als solches elementar.

Die Betrachtung des eignen Leidens kann sich zu masslosen Schmerzausbrüchen wie zu sentimentalischen Gefühlsergüssen steigern. Bezeichnend ist, dass man - sowohl in der ganz zurückgenommenen Reflexion als auch in der völligen Entäusserung und Hinwendung an die Umwelt - die Natur in vermenschlichenden Analogien und mythischen Gestaltungen beseelt. Man bezieht sie in die eigene seelische Stimmung ein und ruft sie (wie in dem Verzweiflungsmolog des Judas) als Rächerin zur Vernichtung des Ich auf,⁴³⁹ oder beschwört sie (wie in den Klagen der Frauen) zum Mitleiden und Mittrauern.⁴⁴⁰

Emotion und Affekt können von schlichter und starker Ausdruckskraft sein, ebenso aber in eine empfindsame Versüsslichung des Welt-, Natur- und Christusbildes umschlagen. Zahllose Termini für ekstatische Gemütsregungen, die dem Wortschatz der popularisierten mystischen Überlieferung entstammen ("brennen", "zerfliessen", "Herz brechen", "zerspringen",⁴⁴¹ "Herzeleid",⁴⁴² "Tränenbad"⁴⁴³), Bezeichnungen für Christus wie "herzliebstes Kind", "allerliebster Sohn":⁴⁴⁴ Formeln des Blut- und Wundenkults⁴⁴⁵ und die so beliebten Diminutivformen⁴⁴⁶ durchziehen die Texte.

Das hervorstechendste Merkmal des Barockstils ist seine Bildlichkeit, die in der Auffassung von der Welt und dem diessseitigen Leben als einem Gleichnis gründet.⁴⁴⁷ Der oft allegorische Charakter unserer Texte verstärkt diesen metaphorischen Zug noch. Alle Möglichkeiten der bildlichen Rede, bis ins Adjektiv hinein, werden angewendet. Selbst durch Zusammensetzung zweier Substantive, die ein Abstraktum und ein Konkretum verbinden, bildet man neue, verkürzte Metaphern, wie "Wollustweide",⁴⁴⁸ "des zornes brunst".⁴⁴⁹ Bezeichnender noch ist die allegorische Reihung,

welche die Erscheinung in einen Begriff und diesen dann in eine Fülle von Bildern wandelt. Typisch ist hierfür eine Stelle aus dem Spiel von Plattling, in der in echt barocker Lebensstimmung die Metamorphosen der Fortuna beschworen werden:⁴⁵⁰

"Hout lachet Fortuna, spentiret ein gnadt
kaum gniest man dieselbe, so wendt sich das rath
baldt streichet ein Zophir, baldt Borreas blaset
baldt ruehet neptuny, baldt stürmet und raset
kaumb strahlet aurora die feurige
erhebt sich ein wolckchen die strahlen entwehrt
dass glückh ihre farb wie snamodeon wendtet
mit ihren geschenckhen, wie Ceris verplendtet
man bauet kein unkraut, wagst gleichwoll fortan
ein wurmb stöckht in apfel, man sicht ihms nit an".

Das Walten von Fortuna, das Rollen des Glücksrades: sie werden hier durch Bilder illustriert, die aus der Natur entlehnt sind, aus dem Wechsel des Windes, den Gezeiten des Wassers und dem Lauf der Sonne, und zwar mit den Bezeichnungen aus der antiken Mythologie. Sie alle bekunden ein Weltgefühl, das das Glück vom unberechenbaren Zufall abhängig sieht, eine Stimmung der Unsicherheit und existenziellen Bedrohung: "ein wurmb stöckht in apfel".

Die Allegorie als konkretes Bild eines abstrakten Begriffs, die vor allem um die Mitte des 17. Jahrhunderts, da die Handlung selbst allegorischen Charakter erhält, die Bühne beherrscht,⁴⁵¹ bestimmt unsere Texte in verschiedenem Ausmass. Sind in den Passionen von Kemnath und Plattling die spärlichen Allegorien noch Verkörperungen der widerstrebenden Seelenmächte des Menschen, so bringen sie im Spiel von Vilsbiburg und "Clarind" die sittliche Idee zur Anschauung. (Vgl. S. 121)

Die Vorstellung der Vergänglichkeit wird in dem zitierten Beispiel durch die Gegensätzlichkeit der Bilder erreicht. Das Formprinzip der Antithese, als Ausdruck des dualistischen Lebensgefühls von Diesseits und Jenseits und dessen verstandesmässiger Erfassung gedeutet,⁴⁵² herrscht als Vers- oder Satzantithese vor.

Die Texte sind, soweit sie noch dem 18. Jahrhundert angehören, fast durchgängig in Versen gehalten. Durch Kompilationen und wiederholte Überarbeitungen stehen Prosa und verschiedene Metrikformen nebeneinander.

In allen Spielen am meisten angewandt, ist ein drei- oder vier-

hebiger Vers mit jambischem Charakter. Es ist hervorzuheben, dass sich eine ganz bestimmte und, wie es scheint, festgefügte Norm als typisch für die Spiele herausstellt: die Abwechselung des sieben- und achtsilbigen Verses mit je drei und vier Hebungen, unbetontem und klingendem Reim in zwei Zeilen:

"Den Augenblick bin ich in d' Welt 453-
Ganz unvermueth eingangen".

Diese Versform liegt grösseren Partien der Texte von Kemnath, Massing, Plattling und Neumarkt zugrunde, trifft auf einen Teil der nicht nach Rosner umgearbeiteten Passion von Pfarrkirchen zu, und kennzeichnet - im Wechsel mit sechs- und siebensilbigen dreihebigen Versen - die Spiele von Vilsbiburg und der Münchner Jesuiten.

Das Spiel von Rötze dagegen bevorzugt den seit dem Mittelalter gebräuchlichen vierhebigen Vers von meistens acht Silben:

"Diese Sentenz ist allzu Mild.
dardurch würd unser zorn nit gstilt". 454

Diese Form weist auch der eigentliche Spieltext Rosners und die Weilheimer Passion auf. Knittelverse in der Art von Hans Sachs, also in der Abfolge von acht- und neunsilbigen Vierhebern, sind nirgends anzutreffen.

Neun Szenen des Spiels von Plattling - Gerichtsverhandlung, Urlaub, Judas- und Petrusepisode - sind in akzentuierenden Langversen geschrieben. Daktylische Rhythmen und der für den antithetischen Charakter des Barock so bezeichnende Alexandriner heben diese Szenen markant von den anderen ab:

"Was neuer Messias, er ist noch nit kommen
die proben seint klar aus den sprächen genommen"; 455

"Verzeicht mir guetter freindt, aus Vorwitz mues ich fragen, 456
Ihr seyt von Galilie, dss kenn ich an der Sprach".

Die Anwendung des jambischen Langverses ist zwar nicht immer einwandfrei; vor allem schieben sich zwischen die Alexandriner Zeilen aus zusammengesetzten acht- und siebensilbigen Versen mit vier und drei Hebungen, sie widersprechen jedoch dem Charakter des Alexandriners nicht. Die Langzeilen des Kemnather Textes sind dagegen ausschliesslich durch Verbindung von zwei Kurzzeilen entstanden.

Die Reimpaarverse zeigen in allen Spielen fast durchgängig die volkstümliche Stellung: aa - bb.

B) Dramaturgische Gesichtspunkte.

Schon bei der Frage nach der Entwicklung der Passionsspiele wurde auf die verschiedenartige Anlage der Stücke hingewiesen. Die Komposition der Texte steht in einem ganz bestimmten Zusammenhang zu ihrer Entstehungsgeschichte.

Für die Passion von Plattling zum Beispiel stellte sich, da die Handlungsfäden kompliziert ineinander verflochten sind, eine mittelalterliche Spielgrundlage heraus. Diese Verlappung der einzelnen Aktionen ruft - trotz einer zeitlich nacheinander gestaffelten Szenenabfolge - den Eindruck eines Nebeneinander sämtlicher Episoden hervor. Zwischen dem Entschluss des Judas und dem Verrat⁴⁵⁷ liegt der Abschied Christi von Maria und die Suche nach dem Abendmahlsaal;⁴⁵⁸ die Geißelung⁴⁵⁹ steht zwischen der Verleugnung und Reue des Petrus.⁴⁶⁰

Die Art der Komposition trifft auf die Spiele des Barock vor allem dann zu, wenn sie in ihrer Textgestaltung mittelalterlichen Traditionen verpflichtet sind, wie auch Oberammergau (1662 und 1750) und die Weilheimer Passion beweisen.

Spiele, deren Szenen zum Teil in Verbindung mit Prozessionen standen, weisen eine lockere Aneinanderreihung einzelner abgerundeter Handlungsabschnitte auf. Die Geschlossenheit der Szenen erzielt man durch Verzicht auf die Schilderung von Nebenumständen und durch Kontrahierung von zeitlich auseinanderliegenden Begebenheiten. An die Ratsversammlung schließt sich im Spiel von Kemnath sofort die Verhandlung mit Judas an.⁴⁶¹ Judas weist auf die günstige Gelegenheit und das Zeichen zum Verrat nicht mehr zwischen Christi Gebot am Ölberg und seiner Gefangennahme hin; entweder folgen beide Hinweise gleich nach der Absprache mit dem Hohen Rat,⁴⁶² oder man fügt, wie im Spiel von Rötze, die Verabredung des Zeichens erst bei der Ankunft der Juden auf dem Ölberg ein.⁴⁶³ Jedenfalls bilden so die Szene der Ratsversammlung mit dem Auftritt von Judas, und die Szene der Todesangst Christi mit der Gefangennahme geschlossene Einheiten, die in einen zeitlich aufeinanderfolgenden Ablauf gesetzt werden. Diese Handlungsführung

entspricht dem volkstümlichen Drama der Reformationszeit. Vor allem für Hans Sachsens Passion ist die einfache Aneinanderreihung von Situationen bezeichnend. Da die Prozessionsdramen abgerundete Szenen voraussetzen, griff man - wie die Versparallelen mit Hans Sachs und Sebastian Wild beweisen - auf derartige Formen zurück.

Die Passion von Massing hat von allen die geschlossensten Szenen; dies erklärt sich aus der Zyklenbildung von Einzelspielen.

Für die Texte, die von Anfang an (nicht nachträglich) "neu" verfasst wurden (vgl. S. 76), lässt sich - da sie ja ebenfalls keine freien Schöpfungen sind - hinsichtlich der Komposition folgendes feststellen: Wenn das Geschehen sich an einer Erbauungsschrift orientiert, wie es für "Clarind" bewiesen ist, ist schon durch die epische Vorlage eine Komplizierung des Handlungsgewebes gegeben. Die Angleichung des 1. Aktes der Passion von Rötze an Martin von Cochem bewirkt, dass diese Szenen - gegenüber dem weiteren Verlauf des Spieles - nach einem simultanen Prinzip gestaltet sind. Die parallele Führung zweier gänzlich verschiedener Themen hat dann noch den steten Wechsel ihrer jeweiligen Handlungsabschnitte zur Folge, sodass das Schauspiel wie im Mittelalter revue-artig, in Bilderbogenmanier abrollt.

Anders ist es im Spiel von Vilsbiburg. Es setzt zur Demonstration seiner Idee nicht verschiedene Handlungsvorgänge parallel, sondern baut das Passionsgeschehen chronologisch in die allegorisch-sinnbildliche Darstellung ein. Dadurch wird eine einheitliche Handlungsführung erreicht.

Der Darstellung der Passion eignet von vornherein ein epischer Zug. Da das Mittelalter die gesamte Heilsgeschichte in historischer Abfolge gibt, die Reformationszeit ihre Themen episodenhaft ausgestaltet, wird diese Tatsache besonders unterstrichen.

In den Spielen der Barockzeit ist durch die Hervorhebung der Passio-Handlung, durch den Verzicht auf periphere Episoden und durch die Einschränkung der Compassio ein wirklich dramatischer Vorgang möglich. Da man den Prozess der Verurteilung Christi herausarbeitet, erreicht man einmal eine starke Konzentrierung der Handlung, zum anderen eine umfassende Exposition für die gesamte Leidensgeschichte. Schliesslich lässt sich antithetisch

tisch ein Spannungsfeld zwischen dem Hohen Rat (Kaiphas!) und Pilatus abstecken, in dessen Mitte Christus, völlig passiv, steht. Die Forderung an das Drama, dass Künftiges antizipiert werden müsse,⁴⁶⁴ verwirklicht sich - da der Held (Christus) passiv bleibt - in den Aktionen der jüdischen Priesterschaft.

Je mehr man sich diesem Prinzip nähert, desto straffer, spannungsreicher, dramatischer wird der Vorgang. Vor allem Kennath und, etwas abgeschwächt, Rötze weisen diese bewusste Durchformung auf. Die zyklischen Partien der Massen- oder Passion sind zu selbständig, um als dramatisch eingebundene Teile eines geschlossenen Stückes gelten zu können, selbst wenn eine angehängte Szene sie unter einen übergeordneten Gesichtspunkt stellt. Die Spiele mit simultaner Grundstruktur (Plattling, "Clarind") halten trotz der Ausweitung der Gerichtszenen am epischen Charakter fest. Vilsbiburg erhält durch das Motiv der "Prozessführung vor Gottes Thron" unterschieden dramatische Akzente.

Die Einteilung der Spiele erfolgt kaum nach Akte, "Szenen" sind gebräuchlicher. Diese Gliederung ist allerdings sehr willkürlich und scheint oft nachträglich aufgesetzt. Mit einem wirklichen inhaltlichen Aufbau geht die szenische Einteilung nur im Spiel von Vilsbiburg und in "Clarind" Hand in Hand.

Da Spiel und Prozession getrennt werden, strebt man geschlossene Formen für die Passionen an. Deswegen wird auch eine Reihe neuer, ganzheitlicher Spiele geschrieben.

Dass die Aufführungen eine gewisse Verbindung mit der Prozession beibehalten, wurde mehrfach erwähnt. (Vgl. S. 20) Mitten im Spiel erfolgt der Umzug in Pfarrkirchen, allerdings nicht als Kreuzweg, da dieser bereits wieder auf der Bühne stattfindet. Den Kreuzweg innerhalb einer Prozession zum Kalvarienberg gestalten die Spiele von Kennath und Neumarkt; den Kreuzweg isoliert das Spiel von Aufhausen.

Es wäre falsch, wollte man auf Grund dieser Anordnungen von einer offenen Form der Spiele sprechen. Der gesprochene Text verlangt im Gegensatz zur simultanen Raumbühne, die das Revuehafte betont, ein festes Podium. Die weitschweifigen Diskussionen des Hohen Rates, die teils psychologisch fundierten Monologe von Judas und Petrus zeigen, dass es für ein wirkliches Verständnis bei den Zuschauern nicht nur auf das Schauen, sondern vor allem

auch auf das Hören ankam.

Die Ausweitung und Illustrierung der Texte durch Musik und Bild nimmt nicht überhand. Das Wort behält von allen Kunstgattungen, die an der Gestaltung der Spiele beteiligt sind, seine zentrale Bedeutung. Stumme Auftritte, von Arien begleitet, sind die Geisselungszenen der Kemnather und Plattlinger Passionen,⁴⁶⁵ womöglich auch die Darstellung von "Christus im Kerker" des Neumarkter Spieles.⁴⁶⁶ Lebende Bilder dürften die "Unbewegl. Vorstellungen" - "Urlaub, Ölberg, Rat der Juden, das verlorene Schaf" - während des Prologs im Massinger Spiel gewesen sein.⁴⁶⁷

Die Arien stellen, sofern sie nicht als Liedeinlagen innerhalb eines Auftrittes, sondern zwischen den Szenen eingeschoben sind, eine bescheidene Abart des Chores in den Dramen der Zeit dar.⁴⁶⁸ Sie fassen Vorausgegangenes zusammen und weisen auf Kommendes hin; vor allem bringen sie den Grundgedanken der Spiele, die Erlösungsidee, zum Ausdruck. Da sie darüber hinaus auch Gebetsformeln enthalten und Ratschläge und Ermahnungen an das Publikum erteilen, ist ein Kontakt mit der Spielhandlung durchaus gegeben, kommt es doch den Initiatoren der Spiele vor allem auf die Durchdringung der Texte durch den Zuschauer und damit auf Erbauung und Belehrung an.

Die Spiele halten also in der Spätzeit des Barock noch die Mitte zwischen geschlossener und offener Form. Wichtig ist, dass der Einsatz von Musik und Bild nicht von der Intention, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, bestimmt wird (wie es der Spätzeit des höfischen Barock entspricht), sondern, dass man sich beider theatralischer Möglichkeiten von Anfang an bedient, um durch unmittelbares Ansprechen aller Sinne eine möglichst grosse und tiefgreifende Wirkung auf die Zuschauer auszuüben.

Die "Reinigung der Gemütsbewegungen", die die Theoretiker der Zeit dem Drama als Aufgabe stellen,⁴⁶⁹ ist für den Verfasser von Passionsspielen ebenso obligat und selbstverständlich wie die überzeugende Herausarbeitung der Heilsidee und der Erlösungsgewissheit.

Einen interessanten Hinweis auf eine Einordnung der Spiele in eine literarische Gattung gibt ein zeitgenössisches Dokument. Hiernach wären die Passionen als biblische Stoffe in Franz Neumayrs Kategorie⁴⁷⁰ einzugliedern, die ausser Komödie und Tragödie einfache Dramen registriert.

C) Bühnenverhältnisse.

Der Schauplatz der Spiele war die Kirche,⁴⁷¹ häufiger aber, und in den Jahren nach 1700 fast ausschliesslich, der Marktplatz oder der Platz vor der Kirche.⁴⁷² Nur zweimal finden wir die Angabe, dass man im Rathaus spielen wolle.⁴⁷³

Die auf öffentlichem Platz aufgeschlagene Schaubühne war in den meisten Fällen ein einfaches Brettergerüst mit nur einem Podium unter freiem Himmel,⁴⁷⁴ durch einen Vorhang abschliessbar. So steht im Text von Massing nach jeder Szene: "Der fürhang würdt geschlossen".

Sobald Zuschauerraum und Bühne überdacht sind,⁴⁵⁷ wird häufig die Bezeichnung "Theater" verwendet. "Theater" heisst aber auch die unbedeckte Bühne. Je nach den finanziellen Möglichkeiten wird das Theater mit Kulissen ausgestattet und der barocken Illusionsbühne angenähert. Sehr bald schon betonen die Bittgesuche Aufwand und Kostspieligkeit der Anschaffungen;⁴⁷⁶ man spricht von neuen, schönen und "förmlichen" Theatern.⁴⁷⁷ Im Passionsspiel von Neu- markt musste sich während des Vorspiels das "Theatrum" augenblicklich "in eine Todten Scen" verwandeln.

Nur in zwei Texten sind genauere Angaben über die Bühnenverhältnisse gegeben: die Aufhausener und Pfarrkirchner Passion.

Das Spiel von Aufhausen deutet vor dem 3., 4. und 5. Akt - Christus vor Pilatus, Christus vor Herodes, Christus wiederum vor Pilatus - den Wechsel auf eine andere Bühne an. Dass es sich dabei nur um zwei Bühnen im Sinne der alten Meistersinger- und Schulbühne des 16. Jahrhunderts handeln kann, ergibt sich aus der Anweisung vor dem 5. Akt: "Ietz gehet man wider auf die andere bihn". Man wechselt konsequent mit jedem neuen Schauplatz das Podium, wobei dann das zweimalige Verhör vor Pilatus zum Beispiel an ein und demselben Platz stattfinden kann. Auch die Ölberg- scene mit der Gefangennahme⁴⁷⁸ wird auf der Bühne gespielt. Es heisst, bevor Petrus und Johannes den Entschluss fassen, Christus nachzufolgen: "Nun führen die Juden Christum hinweg Von der bihn, und die Jünger folgen ihm nach".

Bemerkenswert ist, dass man den Kreuzweg als Prozession gestaltet ("Näch abgelesenen urtheil gehet man wider Von der bihn durch gewisse gassen"), zur Kreuzigung jedoch wieder auf die Büh-

ne zurückkehrt ("Izt führet man christum auf die bihn zur creuzigung").⁴⁷⁹ Formal hält diese Gestaltung die Mitte zwischen der Wanderung um die Bühne des Humanisten- und Schultheaters des 16.⁴⁸⁰ und der auf den Kalvarienberg hinaufführenden Prozession des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der Text von Pfarrkirchen, der sich hauptsächlich als Abschrift des Rosnerschen Textes von Oberammergau in der Münchner Handschrift erweist (vgl. S. 39 f), bringt sehr ausführliche Angaben über die Bühnenverhältnisse. Aus ihnen lässt sich eine dreiteilige Bühne, eine Vorder-, Mittel- und Hinterbühne, erschliessen.

Als Beispiel seien die Abendmahlshandlung und eine der letzten Gerichtsverhandlungen vor dem Urteilsspruch angeführt.

Die 6. Szene des 2. Aktes ist überschrieben: "Der Wirth: Vnd sein Dinner erwartten Christum Vnd seine Jünger mit Begierdt zu geniessung des abendmahls". Am Rande ist vermerkt: "Ausser des Vorhangs". Da der Wirt Christus und die Jünger erblickt,⁴⁸¹ lautet die Regieanweisung: "Christus mit seinen 12 Jüngern komt auf der seith heraus"; nach der Begrüssung "wird der Saal eröffnet" und "gehen alle in den Saal". Am Ende der Szene steht: "wird zugeschlossen". - Dass mit dem "Schluss" eine hintere Bühne gemeint ist, der nicht nur eine, sondern zwei, wiederum durch einen Vorhang abgetrennte Spielflächen vorgelagert sind, wird besonders deutlich bei folgender Gerichtsszene.⁴⁸² Der Schreiber des Pilatus bittet die Hohen Priester, die b e r e i t s v e r s a m m e l t s i n d, hereinzukommen: "Schreiber zu denen hohen Priestern im herausgehen sprechent". Sie t r e t e n c i n und beratschlagen, Pilatus zu drohen. Da die Verhandlungen beginnen, wird - so heisst es ausdrücklich - "der h i n t e r e s c h l u s" aufgemacht, wo Christus, Pilatus und zwei Juden hervorgehen. - An anderer Stelle - nach des Judas Verzweiflung und Ende⁴⁸³ - betont man, dass "g a n z zugeschlossen" wird.

Diese dreigeteilte Bühne könnte als eine Weiterentwicklung der Meistersinger- und Schulbühne des 16. Jahrhunderts angesehen werden, die sich der Tiefenbühne des Barock annähert.

Der "Schluss" war gleich der Hinterbühne des Meistersinger- und Schultheaters häufig als Saal gedacht: Gastzimmer zu Bethanien

oder Abendmahlssaal. Die Mittelbühne diente vor allem den Gerichtsverhandlungen und den Dialogen zwischen Christus und den Jüngern, beziehungsweise Maria. Ausserhalb des äusseren Vorhangs, auf der Vorderbühne, spielten die kurzen, flüchtigen Szenen, die sich im Freien ereigneten. Während die Darsteller aus dem "Schluss" nur hervor treten konnten, hatte die Mittelbühne zwei seitliche Abgangsmöglichkeiten. Ein weiterer Unterschied zwischen Hinter- und Mittelbühne bestand darin, dass der "Schluss", während auf der Mittelbühne gespielt wurde, mit Requisiten ausgestattet werden konnte, das mittlere Podium aber eine Verwandlungsbühne war. Wir finden im Pfarrkirchner Text sehr häufig die Anweisung "fiat Mechico" und ähnlich. Sie steht immer zwischen einem Szeneriewechsel der Mittelbühne, sollte richtig "fiat machina" heissen und bedeutet ohne Zweifel die Veränderung der Kulissen mittels mechanischer Vorrichtungen.

Die Bühnenanweisungen der Pfarrkirchner Passion lassen einen Schluss auf die Bühnenverhältnisse ihrer Vorlage, das Oberammergauer Spiel von 1750, zu. Für die Aufführung von 1662 liess sich der Typus der frühen Jesuitenbühne erschliessen.⁴⁸⁴ Für die Rosnerbühne nimmt Otto Mausser ebenfalls noch diese Bühnenform an:⁴⁸⁵ Vorhänge, "Schluss" und "Mittelschluss" von Weiss genannt, seien erst seit 1770 vorhanden.

Die Regieanweisungen des gedruckten Textes der Münchner Handschrift sind weitaus spärlicher als in der Pfarrkirchner Passion. Da diese wenigen jedoch übereinstimmen, kann für beide Spiele die gleiche Bühnenform angenommen werden. Nur die bedeutendsten Parallelen seien hier angeführt. So heisst es zum Beispiel zu Beginn der Ecce Homo-Szene:

Pfarrkirchen:⁴⁸⁶

"Pilatus gehet mit Christo, dan Barabas Vnd die 2 Schächer aus dem Schlus heraus, die 2 Schächer Von einen hankher geführt" --

Oberammergau (1750):⁴⁸⁷

"Der Schluss wird aufgethan, Christus stehet mitten unter denen römischen Soldaten, und Pilatus gehet hervor",

nachdem der Tod Christi beschlossen ist:

Pfarrkirchen:

"Christus wird abgeführt Vnd die 2 Schächer, auch Christus angekleydet, Pilatus gehet mit denen ybrigen herfür, der Schluss wird zugeschlossen, Vnd zum Vrtheill bereitschaft gemacht" -

Oberammergau (1750):

"Stehen auf von dem Rhat, wird zugeschlossen. Und das Haus Pilati indessen bereithet".

Während der Vorhaltungen des Pilatus an die Ratsmitglieder wird in beiden Spielen im "Schluss" das Haus des Pilatus errichtet, beziehungsweise die Hausfront mit einem Altan aufgebaut, auf dem in der folgenden Szene⁴⁸⁸ im Spiel von Pfarrkirchen Pilatus mit Christus und den zwei Schächern, im Spiel von Oberammergau nur der Landpfleger und sein Schreiber erscheinen, während die römische Wache Christus und die Schächer hereinführt.

Die Oberammergauer Bühne des Rosner-Textes kann somit eindeutig als ein Gerüst mit Vorder-, Mittel- und Hinterbühne und zwei Vorhängen angesehen werden.

Bei den sehr spärlichen Angaben in den Texten lässt sich über die Lokalisierung der Hölle mit Sicherheit kaum etwas aussagen.

In Pfarrkirchen heisst es in der Szene der Judasverzweiflung:⁴⁸⁹ "die höll aufgezo-gen", womit zweifellos der "Schluss" gemeint ist. Aus Grafenau liegt ein Bericht vor, dass ein Teufelsdarsteller "aus der aufgemachten Höll anweckh: und in ein Wirtshaus geloffen" sei.⁴⁹⁰ Im Spiel von Vilsbiburg, das sonst keine Anweisungen gibt, jagen die "Gerechtigkeit" und die "Strafe Gottes" Teufel und Tod ins Feuer:⁴⁹¹ "Es wird r e c h t e r H a n d a u f g e z o g e n , wo das höllische Feuer vorgestellet und Teufel und Tod hineinverjagt werden".

Die Aufstellung der Hölle könnte in der Vilsbiburger Passion das Relikt einer mittelalterlichen Bühnenkonstruktion sein. Sie ist hier seitlich angeordnet. Ihr gegenüber wäre der Himmel anzunehmen, wo die göttlichen Tugenden ihren Sitz hatten. Zwischen beiden Polen spielten sich dann die Kreuzigung Christi und die Umwandlung der menschlichen Seele ab.

Auch die Interpretation von Sprache, Dramaturgie und Bühnenform der Spiele bestätigt die vorausgegangenen Ergebnisse. Der Sprachstil dokumentiert ganz das dualistische Lebensgefühl der Zeit; die verschiedenen Formen der Metrik erweisen die kompilatorische Arbeitsweise der Verfasser; die Herausarbeitung der Gerichtsverhandlungen intensiviert die dramatische Struktur. Die Bühne schliesslich stellt eine Weiterentwicklung volkstümlicher Formen unter Einfluss des Barocktheaters dar.

Schluss und Zusammenfassung aller Untersuchungsergebnisse:

Mit der grossen katholischen Reformbewegung setzt im gesamten Raum des alten Kurfürstentums Bayern auch eine bewusst geförderte Erneuerung des traditionsgebundenen Passionsspielwesens ein. Anreger und Förderer sind die Reformorden, denen sich die alteingesessenen Klöster sehr bald anschliessen. Für die Spiele, von denen hier diejenigen der Räume Niederbayern und der Oberpfalz untersucht wurden, ergeben sich aus dieser Tatsache drei charakteristische Momente.

1) Das Theater wird zum religiös-propagandistischen Instrument. Wiederherstellung und Stärkung des alten katholischen Glaubens bestimmen die Tendenz der Aufführungen. Nicht das Kunstwerk wird angestrebt, sondern die wirkungsstarke Demonstration. Zuschauer soll das Volk in seiner Gesamtheit sein.

2) Die Begeisterung für das religiöse volkstümliche Spiel erfasst gleichermassen Stadt und Land - das Theater bewirkt eine rege geistige Kommunikation zwischen beiden. Über die Kollegien und Missionsstationen der Jesuiten, die überall verbreiteten Kapuzinerkonvente und die kulturellen Zentren der alten Klöster als Mittler werden ohne Unterschied alle Volksschichten einbezogen. Typisch für das Barock ist, dass Kirche und Adel (Bruderschaften und Kongregationen) den gesamten Spielbetrieb organisatorisch betreuen, Laien ihn aber vor allem aufrecht erhalten und tragen. Die breite Spielgrundlage des 17. und 18. Jahrhunderts übertrifft selbst noch das späte Mittelalter und die Reformationszeit.

3) Die Reformorden führen bei aller Angleichung an Überliefertes

romanisch geprägte Spielformen ein: Umzüge und Predigtspiele der Kapuziner, dogmatisch-mystische Spiele der Jesuiten. Bemerkenswert ist, dass bereits hier, vor allem von den Kapuzinern, romanisch-städtische Elemente den besonderen ländlichen Bedingungen angepasst werden.

Dass die Orden trotz neuer Intentionen gleichzeitig an vorhandenes Spielgut anknüpfen können, zeigt, wie stark der oberpfälzisch-niederbayerische Raum im Barock noch in einer echten Spieltradition steht. So bauen denn auch einige Passionen auf mittelalterlichen Aufführungen mit simultanem Prinzip auf. Nachzuweisen war dies für die Anlage des Plattlinger und mit Wahrscheinlichkeit für Teile des alten Pfarrkirchner Spieles. Für die Regensburger Passion von 1653 kann es auf Grund der gepflegten mittelalterlichen Spieltradition der Stadt ebenfalls angenommen werden. Auch Elemente aus Dramen der Reformationszeit bleiben erhalten, wie eine Untersuchung der Versparallelen mit Hans Sachs und Sebastian Wild bestätigte. Überhaupt greift man, wo es nur angeht, traditionelle Vorlagen auf und vermischt sie mit aus romanischen Ländern, aber auch benachbarten Landschaften eingeführten neuen Formen, und findet so oft zu einem überraschend wirksamen Darstellungsstil. Charakteristisch sind in dieser Hinsicht die im 17. Jahrhundert überall inszenierten Stationsdramen, die eine Verbindung von Prozession und Spielszene darstellen.

Für den Aufführungsmodus der Spiele unseres Raumes lassen sich somit von Anfang an zwei Möglichkeiten bestimmen:

- 1) Wiederaufnahme und Umgestaltung des geschlossenen mittelalterlichen Passionsspiels;
- 2) kleinere Einzelspiele, die meistens in Verbindung mit Prozessionen in Szene gehen, Stationsdramen also. Diese Form pflegen, auch wenn die "ludi" der Kapuziner und Franziskaner den Vorrang haben, alle Orden, wie die Untersuchung der Passionen von Rötz, Kemnath und des Münchner Jesuitenspiels ergab.

Eine dritte Möglichkeit stellen schliesslich vorwiegend von den Jesuiten betreute Aufführungen dar, denen ein geschlossen konzipierter Spieltext zugrunde liegt.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts setzt sich dann allseits, nicht nur bei den Jesuiten, die geschlossene grosse Spielform durch.

Spiel und Prozession werden getrennt, Einzelspiele verbunden und "neue" Texte geschrieben. Voraussetzung für diese Entwicklung war der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch die Popularisierung der spekulativ-ideellen Spielinhalte und die geschickte Angleichung der theatralischen Mittel an die Mentalität des Publikums ausgelöste, und fast sprunghaft ansteigende Einfluss des Ordentheaters auf faktisch alle Bevölkerungsschichten. Geschlossene Spielformen machte die verstärkte Einbeziehung der Passion in heilsgeschichtliche Zusammenhänge notwendig; Zusammenhänge, deren Bedeutsamkeit gerade jetzt, da sich der zuversichtliche Erlösungsglaube erschüttert sah, besonders betont wurde. (Aus dieser Zeit erhaltene Texte liegen der vorliegenden Arbeit ausschliesslich zugrunde.)

Bemerkenswert für diese Texte ist neben den Parallelen zu vorbarockem Spielgut der grosse Einfluss des religiösen Brauchtums und der Frömmigkeitsliteratur. Das Erbauungsschrifttum als Vorlage verweist seinerseits hinwiederum eindeutig auf das Spätmittelalter, dessen religiöse Anschauungen so abermals in die Spiele übernommen, erneuert und in kaum gebrochener Kontinuität weitergeführt werden.

Übernahmen aus traditionellem Spielgut, Formen des volkstümlichen kirchlichen Brauchtums und der Andachtsliteratur, Stilelemente des Ordentheaters bestimmen also wie auch in anderen Landschaften die Passionsspiele des niederbayerischen-oberpfälzischen Raumes. Das kompilatorische Gefüge der Texte wird noch durch die Verbindung einzelner Stücke untereinander erweitert, wie eine grosse Anzahl von Versparallelen ergab. Diese Abhängigkeit ist ebenso auffällig wie merkwürdig, da sie nicht auf einem glatten Abschriftenverhältnis beruht, oft nur wenige Verszeilen betrifft und meistens inhaltlich völlig verschieden angelegte Spiele in Beziehung zueinander bringt. Zu erklären ist sie nur durch die ständige Umwandlung, den freizügigen Austausch und die von den Orden geförderte Verbreitung der Texte.

Die Frage nach einem Spielkreis für unseren Raum kann infolgedessen auch nicht hinreichend geklärt werden, zumal textliche Übereinstimmungen sogar mit St. Georgen ob Murau, in Kärnten, aufzufinden waren. Mit Sicherheit lassen sich somit nur drei Faktoren als typisch für die Spiele festlegen.

- 1) Der Einfluss von Passionen aus der Reformationszeit - allein 400 Aufführungen sind für diese Epoche ja in Bayern belegt - wirkt sich besonders stark aus.
- 2) Im Gegensatz zu Oberammergau, Tirol und Innerösterreich, für die die Darstellung der Auferstehung Christi kennzeichnend ist,⁴⁹² bleiben die niederbayerischen und oberpfälzischen Aufführungen, indem sie sich bewusst auf die Leidensgeschichte beschränken, ausschliesslich Karfreitagsspiele.
- 3) Als wichtigstes Ergebnis: die Texte weisen trotz eines Motivzusammenhangs mit dem Mittelalter (Zahlreime) keine Verbindung zum Tiroler Spielkreis auf, wie es innerhalb der oberbayerischen und innerösterreichischen Gruppen der Fall ist.

Abschliessend sei noch eines festgehalten, was das Wesen dieser volkstümlichen Spielbewegung grossen Stils noch einmal treffend kennzeichnet. So sehr die Passionen des 17. und 18. Jahrhunderts auch Ausdruck des Geistes ihrer Zeit sind, sie überdauern letzten Endes das Barock. Denn ihre traditionelle Bestimmung liegt nicht in einer begrenzten künstlerisch-ästhetischen, sondern in einer religiösen Sphäre, die sich auch über zeitbedingte Erscheinungen hinaus als gültig erweist.

Anmerkungen:

- 1 Leopold Schmidt, Neuere Passionsspielforschung in Österreich, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, 2. Band, 1953, S. 114 f. -
Anton Dörrer, Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnamspiele Südtirols im Zeitalter des Barock und Rokoko, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Freiburg im Breisgau, 1928, S. 86 f., 1929, S. 61 f. -
F. A. Ackermann, Die Bibliographie von Oberammergau, in: Börsenblätter für den deutschen Buchhandel, Leipzig 1890. -
Sigrid Mayer, Die Passionsspiel-Tradition im Allgäu, Diss. München 1957.
- 2 Hans Moser, Das altbayerische Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Bayerischer Heimatschutz, 1928, S. 72 f. -
Ders., Die letzten 150 Jahre altbayerischen Volksschauspiels, in: Bayerischer Heimatschutz, 1932, S. 7 f. - Ders., Lebendiges Volksschauspiel, in: Schöner Heimat, Erbe und Gegenwart, 1951, 1. Heft, S. 10 f.
- 3 Leo Wilz, Der Kampf gegen die geistlichen Spiele in Bayern, in: Bayerischer Heimatschutz, 1929, S. 99 f., 1931, S. 81 f. -
Ders., Das Ende der geistlichen Spiele in Niederbayern, in: Heimatglocken, 1934, S. 43 f., S. 52 f. -
L. Usterling, Passionsspiel und Aufklärung in Niederbayern, in: Literarische Beilage zum Klerusblatt, 1930, 8. Nr., S. 220 f. -
J. B. Lehner, Religiöses Brauchtum im Bistum Regensburg, in: 1200 Jahre Bistum Regensburg, Regensburg 1939.
- 4 L. Schmidt, Neuere Passionsspielforschung, S. 137.
- 5 Karl Winkler, Literaturgeschichte des oberpfälzisch-egerländischen Stammes, 1. Band, Kallmünz/Opf. 1940, S. 221.
- 6 Dem geschichtlichen Abriss des Kurfürstentums und den gegenreformatorischen Bestrebungen der Herzöge liegt zugrunde: M. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns, 1. Band, München 1906, 2. Buch; 2. Band, München 1928, 3. Buch.
- 7 Die Darstellung der Ausbreitung des Jesuitenordens und seiner Theatertätigkeit stützt sich vor allem auf Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, 1. und 2. Band, Freiburg 1907 und 1913; 3. und 4. Band, München und Regensburg 1921.
- 8 Die Zusammenstellung der Niederlassungen und Aufführungen der Kapuziner basiert vor allem auf Angelikus Eberl, Geschichte der Bayerischen Kapuziner-Ordensprovinz, Freiburg im Breisgau 1902.
- 9 Für die Übersicht der Ausbreitung des Franziskanerordens dient vor allem Parthenius Minges, Geschichte der Franziskaner in Bayern, München 1896.
- 10 Der Abhandlung über die Wirkung der Benediktiner liegt zugrunde: August Lindner, Die Schriftsteller des Benediktiner-

ordens in Bayern vom Jahre 1750 bis zur Gegenwart, 1. Band, Regensburg 1880.

- 11 Duhr, Geschichte der Jesuiten, 1. Band, S. 356.
- 12 Ders., 3. Band, S. 472.
- 13 Ders., 3. Band, S. 473.
- 14 Handschrift in der Staatsbibliothek München, Cgm. 4434 -
Siehe A. Dürrwächter, Passionsspiele auf dem Jesuiten- und
Ordenstheater, in: Historisch-politische Blätter für das ka-
tholische Deutschland, 126. Band, München 1900, S. 562.
- 15 Auch die Jesuitenprozessionen blieben nicht blosse Büsserum-
züge. Man stellte mit verkleideten Personen auf Wagen und zu
Fuss, mit Bildern und Statuen, die Leidensgeschichte Christi
dar. - Siehe A. Dürrwächter, Passionsspiele, S. 553.
- 16 Eberl bezeichnet als erste Karfreitagsprozession der Kapuzi-
ner die von Meran aus dem Jahre 1615 (Eberl, Geschichte, S. 58).
Tiroler Kapuziner aber hatten bereits an der ersten figurier-
ten Prozession in Deutschland, 1606 in Augsburg, mitgewirkt.
1609 schon wurden die Karfreitagsprozessionen für die Diözese
des Fürstbischofs von Brixen bedeutsam. Siehe A. Dörrer,
Bozner Bürgerspiele, Alpendeutsche Prang- und Kranzfeste,
= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 291. Band,
Leipzig 1941, S. 264.
- 17 abgedruckt bei Eberl, Geschichte, S. 59/61.
- 18 soweit führt sie Eberl für unser Gebiet auf.
- 19 Die historischen Notizen sind entnommen: A. Kutscher, Vom
Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen,
Düsseldorf 1939.
- 20 abgedruckt bei Kutscher, Salzburger Barocktheater, S. 31/32.
- 21 veröffentlicht s. o., S. 45/46.
- 22 Franz Neumayr unterscheidet in seinen "Idea poeseos" diese
drei Gattungen. Siehe Nikolaus Scheid, Das lateinische Jesui-
tendrama im deutschen Sprachgebiet, in: Literaturwissenschaft-
liches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Freiburg im Breisgau
1930, S. 1 f.
- 23 Siehe A. Schlossar, Die Erneuerung des religiös-kirchlichen
Lebens in der Oberpfalz nach der Rekatholisierung, Diss. Er-
langen 1938:
"In den Gärten ihrer Klöster erbauten sie (die Kapuziner)
meist ein einfaches Eremitorium, mit Gewächsen und Baumrinden
umkleidet. In diesem wurden nach dem Bericht der "Relatio"
manchmal... Teile des Leidens Christi szenisch zur Darstellung
gebracht ... Während einer Anrede traten einige Personen auf,
Adam und Eva und deren Kinder darstellend; in bewegte Klagen
über das Sündenelend einstimmend, während nach der Predigt
Christus mit 3 Kindern erschien, von einem Engel getröstet,
unter ernsten Gesängen zweier weiterer Engel".

- 24 Ludwig Pfandl, Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts, Kempten 1924, S. 149 f. -
Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1952, S. 378.
- 25 L. Pfandl, Spanische Kultur, S. 154 und 161 f.
- 26 H. H. Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935, S. 60 f.
- 27 A. Dörner, Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnamspiele, 1929, S. 66. -
H. H. Borchardt, Das europäische Theater, S. 163.
- 28 Annale des Hugo von Lerchenfeld, Staatsbibliothek München, CIt. 1433.
- 29 P. Wild, Über Schauspiele und Schaustellungen in Regensburg, Regensburg 1901, S. 11:
"1281 wurde es den Juden zur besonderen Pflicht gemacht, während der Umzüge und Vorstellungen zur Passionszeit sich zu Hause zu halten". -
Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts hat sich ein Osterspiel in einem Prozessional der Alten Kapelle in Regensburg erhalten. Siehe E. Hartl, Das Regensburger Osterspiel und seine Beziehung zum Freiburger Fronleichnamspiel, in: Zeitschrift für deutsches Altertum, 1941, S. 121 f.
- 30 Knöpfler teilt folgendes Ausschreiben des Amberger Stadtmagistrats, aus dem Amberger Stadtarchiv, mit:
"Wir Burgermeister und Räte der Stat Amberg thun kundt mit dem brieff, als die figurñ des passion und leiden Christi, so gewondlichen zu osterlichen zeiten hie zu Amberg ein Zeit lang gehalten worden, auff ankunfft der durchleuchtigen fürsten unser genedigsten herrn den pfalzgraven und bisher verzogen und nit gehalten sein, das nunmalle sollich figuren Iren Chur- und fürstlichen genaden zu underthenigem gefallen und zuvoran Got dem Almechtigen zu sonderm lob und uns cristlichen menschen zu pesserung unser sündigen lebens, schiristn sontags gehalten und umb mittags zeitten angefangen wurdet. ... anno Domini vicesimo quarto".
(Knöpfler, Passionsspiele zu Amberg in der Oberpfalz im 16. Jahrhundert, in: Bayernland, 1910, 49. Nr., S. 595.)
- 31 K. Winkler, Literaturgeschichte, 1. Band, S. 208.
- 32 H. Moser, Volksschauspielbarock, S. 45.
- 33 A. Mitterwieser, Passionsspiele und Karfreitagsprozessionen, in: Literarische Beilage zum Klerusblatt, Eichstätt 1830, S. 281:
"Mer gibt das closter jerlichen zu dem bassen bei sanct Jacob in Straubing 11 fl 3 sch.den". -
"bei Sankt Jakob" war eine Lateinschule Straubings. Siehe Jos. Keim und J. Behner, Beiträge zur Straubinger Theatergeschichte, = Jahres-Bericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Straubing 1949, S. 6.

- 34 Von besonderer Wichtigkeit für Aufführungsbelege sind zwei Verordnungen des Ordinariats Regensburg:
vom 8. Juli 1735: "Wo gegen alles Verbot am heil. Charfreitag das Leiden Christi noch öffentlich und th atralisch dargestellt wird, so soll dieses sogleich zur ernstlichen Abschaffung angezeigt werden";
vom 26. April 1764: "Es soll von allen Pfarrern an die Dekanate und von diesen an das Consistorium berichtet werden, ob und wie Passionscomödien oder Charfreitags-Predigten, und mit welchen Gebräuchen, Sprüchen gehalten werden".
Siehe Josef Lipf, Oberhirtliche Verordnungen und allgemeine Erlasse für das Bistum Regensburg vom Jahre 1250 - 1852, Regensburg 1853.
- 35 Siehe Anm. 3.
- 36 F. X. Leeb, Neuötting im Jahre 1603, Neuötting 1903, S. 40 f.
- 37 Josef Huber, Die Karwoche und das Heilige Grab in Kösslarn, in: Heimatglocken, Passau 1931, S. 49 f.
- 38 Ordinariat Regensburg, Dekanat Kemnath.
- 39 Franz Buchner, Ein Schauspiel mit schlimmen Folgen, in: Die Oberpfalz, Kallmünz 1934.
- 40 Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg.
- 41 L. Usterling, Passionsspiele und Aufklärung in Niederbayern.
- 42 Schwandorf und Burglengenfeld: Ordinariat Regensburg, Dekanat Schwandorf - Landau und Triftern: Ordinariat Passau, Akt Nr. 789.
- 43 Romuald Bauerreiss, Sepulcrum Domini, Studium zur Entstehung der christlichen Wallfahrt auf deutschem Boden, in: Abhandlungen der Bayerischen Benediktinerakademie, 1. Band, München 1936.
- 44 L. Schmidt, Neuere Passionsspielforschung, S. 129. -
Wolfgang Stammeler, Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 3. Band, Berlin 1957, Sp. 789 f., Sp. 807.
- 45 Neumarkt: Bayerische Kunstdenkmäler, 2. Band, 17. Heft, S. 49, Fig. 33 - Pfreimd: Bayerische Kunstdenkmäler, 2. Band, 18. Heft, S. 92.
- 46 nach mündlicher Mitteilung des Gemeindeamtes von Triftern.
- 47 Die Inschrift über einem heute vermauerten Fenster an der Westseite der Grabkirche besagt:
"I Station dass heyle Abendmahl, von Welicher Den Anfang nimmet die besuechung Der 7 Figuren Dess Leidens Christi bei dem Geiersberg herunder zu dem heiligen Grab. Nach den Formb zu Jerusalem durch den Wol Edl geborhenen Herrn Caspar Aman. Der Rhöm. Kaiserl. Maye. Leopold I. Rat und Hoffkontrol-
lor zu Wien MDCXCVII".

- Siehe Wilhelm Fink, Die Geheimnisse des Leidens Christi und seiner glorreichen Auferstehung in der Kunst der Heimat, in: Durch Gäu und Wald, Beilage zum Degendorfer Donaубoten, 1950, 4. Nr.
- 48 1624 von dem Straubiner Bildhauer Martin Leutner angefertigt. Siehe Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 17. Heft, S. 42, Fig. 24.
- 49 Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 17. Heft, S. 42 f.
- 50 Bayerische Kunstdenkmäler, 2. Band, 17. Heft, S. 49.
- 51 Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 1. Heft, S. 34.
- 52 Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Bozens, Wien und Augsburg 1926, S. 134.
- 53 Vilseck: Chronik von Vilseck, 2. Teil, von Eugen Joachim Hierold, 1954/55, S. 163:
"Die Karfreitagsprozession nach St. Leonhard wurde geschlossen mit einer kurzen Szene, in welcher Christus zum Tode verurteilt und dann auf den Kalvarienberg geführt wurde". (Nach den Aufschreibungen des Pfarrers Krieg um 1665. - Eggenfelden: I. Usterling, Passionsspiele und Aufklärung in Niederbayern. - Plattling: Ordinariat Regensburg, Dekanat Pilsting; in diesem Akt erwähnt der Magistrat für dergleichen Aufführungen noch Eggenfelden, Degendorf und Dingolfing.
- 54 Spiel von Kemnath: Siehe Anm. 82, S. 57 bis 75. - Schwandorf: Ordinariat Regensburg, Dekanat Schwandorf - Obernzell: Ordinariat Passau, Akt Nr. 789.
- 55 A. Mitterwieser, Die Heiligen Gräber der Karwoche in Bayern, in: Heimatarbeit und Heimatforschung, Festgabe für Christian Frank zum 60. Geburtstag, München 1927, S. 129 f., S. 235.
- 56 J. Huber, Die Karwoche und das Heilige Grab zu Kösslarn.
- 57 J. B. Lehner, Religiöses Brauchtum im Bistum Regensburg.
- 58 Auszüge aus den Kirchenrechnungen zu Viechtach, von Herrn Expositus Hofmann freundlicherweise zur Verfügung gestellt.
- 59 Hermann Wagner, Die Geschichte der Stadt Grafenau und ihrer Guldenstrasse samt Chronik der Pfarrei, Degendorf 1954, Die Passionsvorstellung S. 173 f.
- 60 Josef Huber, Die Karwoche und das Heilige Grab in Kösslarn.
- 61 Ordinariat Passau, Akt Nr. 867: vom 8. März 1785:
"Nachdem Wir Vernommen haben, dass, ohngeachtet schon Vor mehreren Jahren ... sowohl ungarnische, als der Religion geheimmis selbst nicht entsprechende Vorstellung der sogenannten Heil: Gräber, oder uieilmehr der jährl: Erinnerung an das Bittere Leiden Unseres Erlösers Jesu Christi abgeschafft, solche gleichwohl alhier in Unserer Residenz Stadt, so wie auf dem Lande immerhin noch beybehalten worden seynd, und bey mancher derley gräbern durch Theatralische geminde, und Vorstellungen ...".

- 62 In der Chronik von Pfarrkirchen von 1831 findet sich für das Jahr 1608 folgender Eintrag:
"Herr Kaplan Hansen hat etliche geistl. Comödien gehalten ... Kammeramtsr. 1608".
- 63 J. Huber, Die Karwoche und das Heilige Grab zu Kösslarn.
- 64 F. X. Leeb, Neuötting im Jahre 1603, S. 40 f.
- 65 M. Härtl, Geschichte der Stadt Landau a. d. Isar, Landshut 1863, S. 107.
- 66 Ludwig Schwab, Regensburg, Spiegel der deutschen Geschichte. 1648 bis 1815, Regensburg 1952, S. 11:
"Als die Fastnachtszeit vorüber war, nahmen die kirchlichen Veranstaltungen und Gottesdienste die Hofgesellschaften in Anspruch. Besonders feierlich wurde die Karwoche begangen. Der Kaiser selbst vollzog an zwölf Männern die Fusswaschung und die Kaiserin tat das gleiche an zwölf alten Frauen; alle wurden reich bewirtet und beschenkt. Der Karfreitag zeigte das Passionsspiel in bisher noch nie gesehenem Aufwand. Nach dem Spiele zogen Hunderte von Darstellern in ihren charakteristischen Gewändern, als Kreuzträger, Geissler, Hohepriester, Hauptmann und Soldaten, in langer Prozession aus dem Dom ins Freie".
- 67 B. Spirkner, Geschichte der Stadt Vilsbiburg, in: Niederbayerrische Heimatblätter, 1929, 8. Nr.
- 68 L. Usterling, Passionsspiele und Aufklärung in Niederbayern.
- 69 Ordinariat Regensburg, Dekanat Schwandorf.
- 70 Ordinariat Regensburg, Dekanat Pförring.
- 71 Ordinariat Passau, Akt Nr. 4501: Verlegung des Ölbergs und Abhaltung von Ölbergandachten in der Kollegiatkirche zu Vilsbiburg. 1750-1751.
- 72 Eggenfelden: L. Usterling, Passionsspiele und Aufklärung - Weiden: Lehner, Religiöses Brauchtum.
- 73 Burglengenfeld: Ordinariat Regensburg, Dekanat Schwandorf - Mainburg: Lehner, Religiöses Brauchtum: "ein Ölberg, so mit lauter Sprüchen exequiert wird". - Altmannstein: Siehe Anm. 107 - Kemnath: Siehe Anm. 82.
- 74 Dietfurt: Ludwig Gernhardt, Ölbergvorstellung in Dietfurt, in: Die Oberpfalz, Kallmünz 1922. - Hoheneggsklofen. Franz Stelzenberger, Die Ölbergandacht zu Hoheneggsklofen, in: Heimatglocken, Passau 1934, S. 47; Max Peinkofer, Das Ölbergspiel zu Hoheneggsklofen bei Landshut, in: Durch Gäu und Wald, Beilage zum Deggendorfer Donauboten, 1954, 10. Nr. - Suben am Inn: Max Peinkofer, Volkskundliches aus der Fastenzeit, in: Durch Gäu und Wald, Beilage zum Deggendorfer Donauboten, 1934, 12. Nr.
- 75 Ordinariat Regensburg, Dekanat Schwandorf.
- 76 Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg.

- 77 Obernberg: Ordinariat Passau, Akt Nr. 789 - Osterhofen und Landau: Ordinariat Passau, Akt Nr. 1518.
- 78 Spiel von Pfarrkirchen, siehe Anm. 86.
- 79 Ordinariat Regensburg, Dekanat Schwandorf.
- 80 Ordinariat Passau, Akt Nr. 789
- 81 Siehe L. Schmidt, Volksschauspiel, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 3. Band, Berlin 1957, Sp. 1881 f., Sp. 1882.
- 82 "Disse Passion Comedi wirdt Jährlich allhir in Stadt=Kemnath gehalten". Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Kemnath. Am 20. Juli 1731 sandte der Magistrat der Stadt das Exemplar mit der Bitte um Aufführungsbewilligung an das Ordinariat.
- 83 "Leidens Vnd Sterbens Act. Vnsers allerheilligsten Heylanats und seellig Machers Christi Jesu, so zu dessen Ehr Von der ehurfrtl: oberpfälzischen statt Röt an heiligen Charfreitag Processionaliter allen Christglaubigen zur grösten Seellentrost öffentlich Vorgestelllet wordten". Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg. Der Text wurde am 2. März von dem Pfarrvikar von Röt, dem Pater Emanuel Vogl, Superior des Klters Schönthal, an das Ordinariat geschickt.
- Bei der Landesstelle für Volkskunde, München, befindet sich die Abschrift eines Passionsspiels von Aufhausen/Opf. Sie stimmt wörtlich mit dem Text von Röt überein, beginnt jedoch erst mit dem "Ölberg"; der Passion von Röt wurden später Prosaszene vorangestellt.
- Das Aufhausener hat gegenüber dem Rötzer Spiel die Verspottung Christi vor Herodes und den Kreuzweg, dazu wertvolle Bühnenanweisungen.
- Der Untersuchung liegt vor allem das handschriftliche Original von Röt zugrunde; die Abschrift der Aufhausener Passion wird dann zitiert, wenn der Text über das Rötzer Original hinausgeht.
- 84 Von diesem Spiel liegt nur der Theaterzettel mit einer ausführlichen Inhaltsangabe vor, hsg. von Karl Winkler, Literaturgeschichte, S. 212 f.
- 85 "... an dem Karfreitag unter freiem Himmel vorgestellt zu Vilsbyburg im Jahre 1730", hsg. von J. B. Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg im Jahre 1730 nach den Akten des Bischöflichen Ordinariatsarchivs Regensburg, in: Niederbayerische Heimatblätter, 1931, S. 329 f.
- 86 "Tragöddia Passionis oder Bewegliche Vorstell, vnd Anmütigge Betrachtung dess Bitteren Leydens vnd Sterbens Jesu Christi. Von Kurpfalzbayr. Hauptmarkt Pfarrkirchen, So Vorgestölt worden, In Coena Domini: et Parasceves". Handschrift Historischer Verein für Niederbayern, Landshut, Sign. 1182.
- Dr. Hans Moser, Landesstelle für Volkskunde, teilte mir freundlicherweise mit, dass es sich bei diesem Spiel, laut Akten des Stadtarchivs Landshut, um die Abschrift eines Spiels der Münchner Stadtmusikanten handelt.

87. Allem Anschein nach war die Vorlage die von Otto Mausser herausgegebene Münchner Handschrift. O. Mausser, Bitteres Leiden, Oberammergauer Passionsspiel Text von 1750, verfasst von Pater Ferdinand Rosner O.S.B., = Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 282. Band, Leipzig 1934.
88. Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Pilsting. Am 15. April 1754 schickt der Pfarrer von Plattling den Text an das Ordinariat.
89. Tragede Vom bitteren Leiden, und Sterben Jesu Christi, so zu Mässing am heil. Charfreitag exhibirt worden. 1757". Hsg. von B. Spirkner, Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Massing a. Rott, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern., 28. Band, Landshut 1892, S. 276 f.
90. Szenenangaben und Textproben hsg. von August Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt, Leipzig 1880, S. 464 f. - Vgl. K. Winkler, Literaturgeschichte, S. 216 f.
91. Das "Leiden-Christi" aus dem Bayerischen Wald, hsg. von Aug. Hartmann, Volksschauspiele, S. 551 f.
92. Das "Leiden-Christi-Spiel" aus Friedberg, hsg. von J. J. Ammann, in: Volksschauspiele aus dem Böhmerwald, = Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde, 2. Band, 1. Heft, Prag 1898.
93. Siehe L. Schmidt, Volksschauspiel, Sp. 1882.
94. J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Auführungen und literarhistorische Stellung, = Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs, 1. Band, Graz 1897.
Wackernell konnte für die Sterzinger, Pfarrkircher und Bozner Passionen und ihren nächsten Abkömmlingen, wie vor allem die Haller und Brixener Spiele, ein Abhängigkeitsverhältnis feststellen, das auf Textabschriften beruht. Durch philologische Interpretation schlüsselte er die Verwandtschaft der Spiele auf, und machte sie in der Art eines Stammbaums kenntlich.
95. Das Kraiburger Passionsspiel, Fragmente, hsg. in: Das Muehlrad, Lokalgeschichtliche Gratisbeilage zum Mühldorfer Stadt- und Landboten, 1910, 1911, 1912, 1911. 30. Nr.
96. Rötz, das 2. Mal vor Pilatus. (Die Spiele unseres Raumes werden von nun an lediglich nach ihren Aufführungsorten angeführt.)
97. Massing, 3. Szene.
98. Vgl. "sich mein gott gib ihrs selbst ein" und "ehe das böse recht seinen Richter schlägt".
99. Kraiburg, 1911, 35. Nr.
100. Rötz, das 2. Mal vor Pilatus.

- 101 Massing, 3. Szene.
- 102 Kraiburg, 1912, 36. Nr. - Plattling, 11. Szene.
- 103 München, S. 9.
- 104 Rötze, 2. Akt, 1. Szene.
- 105 München, S. 18.
- 106 Rötze, das 2. Mal vor Pilatus.
- 107 Einen weiteren Beweis für die allgemeine Verbreitung der Texte lässt sich durch einen Vergleich der Ölbergsszene in den Passionen von Kemnath und Rötze mit den Ölbergspielen von Altmannstein und Rötze führen. (Ölbergspiel zu Altmannstein: "Exhibitionen: oder Vorstöllung der Angst Christi Jesu am Ölberg So gehalten worden am Heyl. Charfreytag den 20. Merz ao 1755 in dem Churfürtl. Bayrl. Marckht Altmannstain". Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Pförring. - Ölbergspiel zu Rötze: "Fasten Exhibitiones so alle Donnerstag zu halten sein". Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg.) Die umfassend angelegte Ölbergdarstellung von Altmannstein entstammt ihren lyrischen Einlagen nach sicher den früh eingeführten Ölbergandachten und wurde mit Spielhandlungen bereichert. In der ersten Szene, der Verabredung zwischen Judas und dem Hauptmann, und zu Ende der zweiten, der Gefangennahme Christi, stimmt sie mit dem Spiel von Kemnath, im Trost des Engels mit dem von Rötze überein. - Die Fastenvorstellung zu Rötze bringt dagegen den Dialog zwischen Christus und dem Engel nach Kemnath.
- 108 Kraiburg, 1911, 33. und 34. Nr.
- 109 Rötze, Geisselung.
- 110 Aufhausen, "Actus processionis".
- 111 "Abschrift Von der Charfreytagsprocession, sowohl denen Personen, und Sprüchen, wie auch gesungen. Verfasst Kemnath, den 1. Juny 1764". Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Kemnath.
- 112 München, S. 8.
- 113 Massing, 2. Szene.
- 114 Rosner: 3. Akt, 10. Szene - Pfarrkirchen: 1. Teil, 4. Akt, 2. Szene.
- 115 Rosner: 6. Akt, 4. Szene - Pfarrkirchen: 2. Teil, 1. Akt, 9. Szene.
- 116 Vgl. Rosner und Pfarrkirchen: 1. Akt, 3. und 4. Szene - 3. Akt, 5. Szene - Rosner: 3. Akt, 8. Szene; Pfarrkirchen: 4. Akt, 1. Szene - Rosner: 4. Akt, 3. Szene; Pfarrkirchen: 4. Akt, 7. Szene - Rosner: 4. Akt, 4. Szene; Pfarrkirchen: 4. Akt, 8. Szene - Rosner: 4. Akt, 5. Szene; Pfarrkirchen:

4. Akt, 9. Szene - Rosner: 5. Akt, 1. Szene; Pfarrkirchen:
2. Teil, 1. Akt, 1. Szene - Rosner: 5. Akt, 4. Szene; Pfarr-
kirchen: 2. Teil, 1. Akt, 4. Szene - Rosner: 6. Akt, 1. Sze-
ne; Pfarrkirchen: 2. Teil, 1. Akt, 6. Szene - Rosner: 6. Akt,
2. Szene; Pfarrkirchen: 2. Teil, 1. Akt, 7. Szene.
- 117 Rosner: 3. Akt, 8. Szene - Pfarrkirchen: 4. Akt, 1. Szene.
- 118 Rosner und Pfarrkirchen: 3. Akt, 2. Szene.
- 119 Rosner und Pfarrkirchen: 2. Akt, 9. und 10. Szene.
- 120 Rosner: 6. Akt, 3. Szene - Pfarrkirchen: 2. Teil, 1. Akt,
8. Szene.
- 121 Rosner: 7. Akt, 3. Szene - Pfarrkirchen: 2. Teil, 2. Akt,
6. Szene.
- 122 Rosner: 7. Akt, 3. Szene - Pfarrkirchen: S. 126 (a) f.
- 123 Rosner: 7. Akt, 4. Szene - Pfarrkirchen: S. 131 (a) f.
- 124 Vgl. Rosner: 2. Akt, 7. Szene - 3. Akt, 4. Szene - 3. Akt,
7. Szene - 3. Akt, 9. Szene - 5. Akt, 3. Szene - 7. Akt,
1. Szene.
- 125 Pfarrkirchen, 3. Akt, 10. Szene: "Maria in gegenwartt Magda-
lena, Martha vnd Salome erreichen von Joanne vnd Jacobo die
Traurige Nachrichten Von ihrem liebsten Sohn Jesu".
- 126 Chronik von Pfarrkirchen, siehe Anm. 62.
- 127 Ähnlich scheint es der Fall bei dem Passionsspiel in Aiden-
bach zu sein. In der Pfarrgeschichte findet sich S. 203-204
folgender Eintrag:
"Nach d. Zeit des dreissigjährigen Krieges finden wir in
Aitenbach die Anfänge von Passionsvorstellungen, die dann
später immer in gewissen Zeiträumen bis zum Jahre 1794 ge-
geben wurden. Es waren dies keineswegs die fast überall übli-
chen Charfreitagsumzüge, sondern dramatische Vorstellung der
Passion in ähnlicher Weise, wie dies noch in Oberammergau ge-
schicht. Sie fanden auf öffentlichem Marktplatz statt, wo
eine grosse Bühne errichtet war, und zogen stets eine grosse
Menge von Zuschauern an. Mit dem Beginne der französischen
Kriege hörten diese Vorstellungen auf und im Jahre 1794 wur-
den sämtliche dazu verwendeten Requisiten als Bretter, Eisen,
Lederzeug, Kleider etc. verkauft. Der in Reimen verfasste
Text scheint der nämliche zu sein wie der alte Oberammergau-
er".
- 128 Pfarrkirchen, S. 123 (b) f. - Kemnath, S. 79 f.
- 129 Würfelszene: Pfarrkirchen, S. 131 (a) f. - Kemnath, S. 76/77.
Strophen: Pfarrkirchen, S. 125 (b) / 126 (a) - Kemnath, S. 54
und 75.
- 130 Judasverkauf: Pfarrkirchen, 1. Teil, 2. Akt, 9. Szene - Kem-
nath, S. 9 f.
Kreuzweg: Pfarrkirchen, S. 122 (a) f. - Kemnath, S. 54 f.

- 131 Pfarrkirchen, S. 133 (b) f.
- 132 Kemnath, S. 79 f.
- 133 Hans Sachs, "Tragedi der Passion Christi", Ges. Werke, 3. Band, Nürnberg 1561, 1. Teil, S. 206 f., 10. Akt, S. 221 f.
- 134 Siehe Pfarrkirchen: "Diser Jesus ist schon Todt,
desthalben wäre es nit noth,
dss man ihm breche seine pein".
- 135 Hans Sachs, 5. Akt, S. 215 - Kemnath, S. 38/39.
- 136 Sebastian Wild's Passionsspiel, hsg. von August Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt, Leipzig 1880, S. 101 f., v. 252-401.
- 137 Rötze, 2. Akt, 1. Szene.
- 138 W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, 1. Band, Halle 1893, S. 189 f.
- 139 L. Schmidt, Zur Innengeschichte der deutschen Passionsspiele. Volksschauspiel und Volksfrömmigkeit, in: Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde, 1938, S. 211 f.
- 140 Die Erbauungsschriftsteller selbst bezeichnen ihre Tätigkeit als "Also zusammen gesetzt"; so auf dem Titelblatt einer deutschen Übersetzung der Vita Christi des Johannes de Caulibus: "Das leben vnsers erledigers Jesu Christi/nach lauttung des heyligen Evangelii/mit vil andechtiger betrachtung/Auch mit beylauffung des lebens der juncckfrawen Marie/...", Nürnberg 1514. (Nach dieser Ausgabe wurde der Vergleich vorgenommen.)
- 141 "Leben Christi Oder Aussführliche, Andächtige, und Bewegliche Beschreibung des Lebens und Leidens unsers Herrn Jesu Christi, Und seiner glorwürdigsten Mutter Mariac ...", erste Ausgabe 1676 oder 1677. "Das Grosse Leben Christi ...", erschienen in erster Auflage 1681.
Siehe Hans Stahl, Pater Martin von Cochem und das Leben Christi, ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Volksliteratur, = Beiträge zur Literaturgeschichte und Kulturgeschichte des Rheinlandes, Bonn 1909, S. 40 f.
- 142 "Meditationes Vitae Christi", der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammend, eines der verbreitetsten und beliebtesten Erbauungsbücher der Spätgotik.
Siehe W. Stammler, Schrifttum und Bildkunst, Sp. 805.
- 143 Siehe H. Stahl, Pater Martin von Cochem, S. 47 f., S. 181.
- 144 Adam Walasser, "Passional. Die gantz Histori von dem heiligsten Leyden Jesu Christi vnsers erlösers ...", Dillingen 1573.
- 145 Martin von Cochem, Das grosse Leben Christi, neu hsg., 1. und 2. Teil, Landshut 1841 und 1842. (Nach dieser Ausgabe richten sich Zitate und Seitenzahlangaben.)
"Vorrede und Erklärung dieses Buches" S. 7/8.

- 146 J. J. Ammann, Das Leben Jesu von Pater Martinus von Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Berlin 1893, S. 208 f., S. 300 f.
- 147 H. Stahl, P. Martin von Cochem, S. 16.
- 148 J. Chr. Schulte, Pater Martin von Cochem, = Freiburger Theologische Studien, 1. Band, Freiburg 1910.
- 149 Den Einfluss des "Lebens Jesu" auf das Oberaudorfer Passionsspiel konstatiert H. Moser, Zwei Inntaler Passionsspiele, in: Das bayerische Inn-Oberland, 1930, 8. Nr.
- 150 Sigrid Mayer, Die Passionsspieltradition im Allgäu.
- 151 Martin v. Cochem, 1. Teil, 91. Kap., S. 838 und 841.
- 152 Ders., 92. Kap., S. 854 und 857.
- 153 Ders., 91. Kap., S. 839 und 844.
- 154 Ders., 93. Kap., S. 869, 91. Kap., S. 844.
- 155 Ders., 94. Kap., S. 872.
- 156 Ders., 94. Kap., S. 874/875.
- 157 Ders., 93. Kap., S. 867/868 und 869.
- 158 Ders., 94. Kap., S. 876/877.
- 159 Ders., 95. Kap., S. 870.
- 160 Ders., 2. Teil, 2. Kap., S. 11 f.
- 161 Ders., 2. Teil, 24. Kap., S. 258.
- 162 Ders., 2. Teil, 25. Kap., S. 261 und 264.
- 163 Ders., 2. Teil, 27. Kap., S. 279 und 281.
- 164 Ders., 2. Teil, 25. Kap., S. 263 - Pfarrkirchen, S. 101 f.
- 165 A. Walasser, 58. Kap., S. 398.
- 166 Kemnath, S. 21.
- 167 Siehe L. Schmidt, Zur Innengeschichte, S. 215.
- 168 Siehe W. Stammler, Schrifttum und Bildkunst, Sp. 806.
- 169 Rötze, 1. Akt, 8. Szene - Martin v. Cochem, 2. Teil, 2. Kap., S. 11.
Vgl. Johannes de Caulibus, 45. Kap. - Haller Spiel (siehe Anm. 94), v. 287-300.
- 170 Plattling, 3. Auftritt - Martin v. Cochem, 2. Kap., S. 11.

- 171 Vilsbiburg, 2. Handlung - Massing, 1. Szene - J. de Caulibus, 45. Kap.
Vgl. Haller Spiel, v. 310-312 - Passion aus St. Ulrich und Afra (siehe Anm. 136), v. 167-172 - München, S. 2 - Weilheimer Spiel (Johann Äbls. Weilheimer Passion von 1615, Handschrift Staatsbibliothek München, Cgm. 3163), S. 22.
- 172 Plattling, 3. Auftritt - Martin v. Cochem, 2. Kap., S. 15.
Vgl. J. de Caulibus, 45. Kap. - Haller Spiel, v. 314-324 - Brixener Spiel (siehe Anm. 94), v. 115-134 - Egerer Spiel (Egerer Fronleichnamspiel, hsg. von Gustav Milchsack, in: Literarischer Verein Stuttgart, 156. Band, Tübingen 1881), v. 3653-3668.
- 173 Plattling, 3. Auftritt - Martin v. Cochem, 2. Kap., S. 15.
Vgl. J. de Caulibus, 47. Kap., S. 87 - Brixener Spiel, v. 260 - Egerer Spiel, v. 3797.
- 174 Massing, 1. Szene - Martin v. Cochem, 2. Kap., S. 14 und 16.
Bitte eines milden und ehrsamten Todes: Vgl. J. de Caulibus, 47. Kap., S. 86 - Haller Spiel, v. 337/338 und 341/342 - Brixener Spiel, v. 293/294 - Egerer Spiel, v. 3769/3770 und 3773/3774 und 3795/3796 - Passion aus St. Ulrich und Afra, v. 161/162 und 173/175.
Bitte vor Christus zu sterben: Vgl. J. de Caulibus, 47. Kap., S. 88 - Haller Spiel, v. 345/346 - Brixener Spiel, v. 577/578.
Bitte für Christus zu sterben: Vgl. Weilheimer Spiel, S. 21.
- 175 Plattling, 3. Auftritt - Rötz, 1. Akt, 8. Szene - J. de Caulibus, 47. Kap., S. 88.
Vgl. München, S. 2.
- 176 Plattling, 3. Auftritt - Martin v. Cochem, 3. Kap., S. 29.
Vgl. J. de Caulibus, 47. Kap., S. 88 - Weilheimer Spiel, S. 21 - Rosner, S. 40.
- 177 Fürholz, 1. Aufzug.
- 178 Martin v. Cochem, 3. Kap., S. 22/23 - J. de Caulibus, 48. Kap., S. 89.
Einen sehr engen Zusammenhang mit der Version des J. de Caulibus zeigt das Weilheimer Spiel (S. 21).
- 179 Vilsbiburg, 2. Handlung - Massing, 1. Szene - Fürholz, 1. Aufzug.
- 180 Massing, 1. Szene - Martin v. Cochem, 3. Kap., S. 29.
Vgl. J. de Caulibus, 48. Kap., S. 90 - Haller Spiel, v. 395/400 - München, S. 4.
- 181 München, S. 2 f. - Massing, 1. Szene.
- 182 Beachte die Version in Massing: "Ach weh lass mich nit zruckh".
- 183 "Leiden Christi", hsg. von Anton Schlossar, Deutsche Volksschauspiele in Steiermark gesammelt, 1. Band, Halle 1891, S. 169 f., "Beurlaubung Jesu von Maria" S. 178 f.

- 184 A. Schlossar hat auf einen jüngeren Flugblattliedtext hingewiesen. (A. Schlossar, Dt. Volksschauspiele, S. 330 f.) - L. Schmidt konnte einen Linzer Flugblattdruck aus dem 18. Jahrhundert mit einem gleichlautenden Lied ausfindig machen, und nimmt deshalb eine ältere Wechselwirkung von Lied, Brauch und Volksschauspiel an. (L. Schmidt, Linzer Flugblattlieder des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Stadt Linz 1951, Linz 1952, S. 82 f.) Seine Annahme bestätigen unsere Texte im Münchner und Massinger Passionsspiel.
- 185 Entgegen Kretzenbacher, der in Übereinstimmung mit Wacker-nell und Dörrer, in der Bezeichnung "Musterplatz" einen Hinweis mit Bozen gegeben sieht (Leopold Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leidenspiel in den Südost-Alpenländern, Salzburg 1952, S. 51), betont L. Schmidt die allgemeine Bestimmung dieses Platzes in alpenländischen und süddeutschen Städten (L. Schmidt, Neuere Passionsspielforschung, S. 139).
- 186 Beachte die Version des Münchner Spiels: "Ach! weh nun muess ich schonn zuruckh".
- 187 Rudolf Berliner, Das Urteil des Pilatus, in: Die Christliche Kunst, 1933/34, S. 123 f.
- 188 Martin v. Cochem, 2. Teil, 30. Kap., S. 327/328.
- 189 Kemnath, S. 52 - Massing, 3. Szene.
- 190 Rosner, 6. Akt, 7. Szene.
Daneben beruht Rosners Version auf der versifizierten Form der Oberammergauer Passion von 1662, die wiederum auf den Wiener Fund zurückgeht. (Die Wiener Fassung siehe R. Berliner, Das Urteil des Pilatus, S. 132.)
- 191 Pfarrkirchen, S. 119 f.
- 192 Plattling, 17. Auftritt, Samech:
"Merckht auf, wass diser schlime man, sein lebtag getriben, dan alles wass er angestöft, ist durchaus woll beschriben".
- 193 Rötze, "Das Vrthl".
- 194 L. Schmidt, Zur Innengeschichte, S. 229.
- 195 Vgl. den Urteilsspruch des Münchner Spiels (S. 20) mit dem der Wiener Fassung (R. Berliner, Das Urteil des Pilatus, S. 132).
- 196 Siehe die Fassung auf dem Braumillerschen Flugblatt, Augsburg, um 1558 (R. Berliner, Das Urteil des Pilatus, S. 129).
- 197 Kemnath, S. 29 f.
- 198 Siehe R. Berliner, Das Urteil des Pilatus, S. 142.
- 199 Auch die in der Ratsversammlung des Weilheimer Spiels enthaltenen Äusserungen, welcher Strafe man Christus bezichtigen solle, stehen in Verbindung mit der Flugblattliteratur. Damit gehört die Weilheimer Passion in die Entwicklung, die durch

die angeblichen Funde bestimmt ist, auch wenn das Urteil ausserhalb dieses Zusammenhangs steht.
(Vgl. L. Schmidt, Zur Innengeschichte, S. 229)

- 200 J. de Caulibus, 61. Kap., S. 112.
- 201 A. Dörrer, Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnamspiele.
- 202 A. Dörrer spricht bei den Bozner Bürgerspielen von der Abhängigkeit der barocken Passionsspiele von den Karfreitags-
u m z ü g e n als solchen, von ihrem "belehrend=anschaulichen, bildhaften und erzählenden Charakter". (A. Dörrer, Bozner Bürgerspiele, 9. Kap., S. 239 f.)
- 203 Siehe die Ölbergsszene der Spiele von Rötzt und Seb. Wild (S. 55/56) - die Urteilszene der Spiele von Massing und München (S. 63/65).
- 204 Siehe Rötzt, 2. Akt, Ende 1. Szene - München, S. 9.
- 205 Siehe Kemnath, S. 38/39 - Hans Sachs, 5. Akt, S. 215.
- 206 Prozessionsordnung von Kemnath siehe Anm. 111
- 207 Der kurfürstliche Erlass vom 2. 3. 1763 gebietet die Karfreitagsprozessionen auf eine frühere Tageszeit zu verlegen. Das Generalverbot vom 31. 3. 1770 wendet sich auch gegen die Umzüge. Siehe L. Wilz, Der Kampf gegen die geistlichen Spiele.
- 208 Kemnather Prozession: "Judas in Weiteren Fortgang bis ankommend Ölberg Spricht weiters".
- 209 Siehe oben: "Judas in der Verzweiflung, mit dem Strickh an dem Hals, und darbei der Teufl, Judas aber Spricht Folgen- des Vnter der Procession". - Vgl. Spiel von Kemnath, S. 14 f. und S. 39 f.
- 210 Siehe oben: "Hauptmann Zu Fuess, mit denen Judischen Soldaten worauf er Spricht wie Volgt". - Vgl. Spiel von Kemnath, S. 54 f.
- 211 Siehe oben: "Von dem Ölberg aus fihren die Judten Christum bis zur Pfarr Kirchen".
- 212 Spiel von Kemnath, S. 28.
- 213 Aufhausen, "Actus processionis".
- 214 Verspottungsszene: Aufhausen, "Actus quartus" - Geisselungsszene: Rötzt, Vor Pilatus.
- 215 Aufhausen, "Actus quartus".
- 216 Massing, 3. Szene.
- 217 Aug. Hartmann, Volksschauspiele, S. 429:
"In München fanden im 17. Jahrhundert Passionsspiele statt, die mit der am Karfreitag üblichen Prozession in Verbindung

standen. An gewissen Plätzen der Stadt wurde Halt gemacht und dramatische Szenen gespielt. Im Hof des Augustinerklosters führte man die Gefangennahme Christi auf."

- 218 Vgl. die übereinstimmenden Verse in Rötze (S. 37). Auch hier zeichnet sich die Stelle als neue Zutat aus, während die Version der vorausgehenden Gefangennahme an Seb. Wild angelehnt ist.
- 219 München, S. 8.
- 220 Siehe Pfarrkirchen, 3. Akt, 10. Szene: "Maria in gegenwartt Magdalena, Martha vnd Salome circichent von Joanne vnd Jacobbe die Traurige Nachricht Von ihrem liebsten Sohn Jesu". Maria und die zwei Jünger beschliessen, Christi Leidensweg mitzugehen.
- 221 Pfarrkirchen, 2. Teil, 2. Akt, 6. Szene.
- 222 H. H. Borchardt, Das europäische Theater, S. 161/162.
- 223 A. Dörner, Altdutsche Karwochen und Fronleichnamspiele, 1929, S. 65.
- 224 Vgl. S. 38 mit folgenden Versen eines Passionsspiels (hsg. Josef Noggler, Ein Passionsspiel aus dem Jahre 1746, in: Der Schlern, 1925, 4. Heft):
"Er ist der Ampos, wir die Schmid,
keine Müh noch Fleiss thut sparen,
verschonet ihme nur kein Glid,
lassts Blut nur herausfahren".
- 225 Vgl. Hans Sachs, 5. Akt, S. 215:
"Weh mir/vnd das ich bin geboren
Ich bin mit Leyb vnd Seel verlorn
Ob ich fürcht Gottes vrteil streng
Die Welt mir werden will zu eng
Die verzweyfflung die wil mich krencken
Ich will gehn an ein paum mich hencken"
mit Oberammergau von 1662 (Georg Queri, Ao. Do. 1662, Der älteste Text des Oberammergauer Passionsspiels, Oberammergau 1910), S. 58:
"O Wehe dass Ich ie wardt geboren,
Ich bin mit leib vnd Seel verdambt,
dass ist verlohren alles sambt,
Ich muess mit leib vnd Seel in die Höll,
Vnd Ewigelich sein dess Teifls Gsöll,
Ich fürcht Gottes Vrtl streng,
die Welt will mir werden zu Eng,
die Verzweyfflung thuet mich khrenckhen,
Ich will mich gleich an disem Paum hencken".
Vgl. Kemnath, S. 38.
- 226 Siehe Aug. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel, S. 201 f., S. 239 f. - Ders., Volksschauspiele. - H. Moser, Zwei Inn-
taler Passionsspiele.

- 227 Aug. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel, S. 201 f., S. 246 f.
- 228 Vgl. L. Schmidt, Zur Innengeschichte, S. 221.
- 229 Vgl. die betreffenden Textstellen der Spiele von Hans Sachs, Kemnath und Pfarrkirchen (im Text S. 50, 47 und 44) mit folgenden Versen der Passion von St. Georgen ob Murau (L. Kretzenbacher, Passionsbrauch, Das Spiel vom Leiden und Sterben Christi aus St. Georgen ob Murau, S. 67 f.), S. 128:

"Dieser Jesus ist schon tot.
Deshalben ist es gar nicht not,
Dass ich ihm breche seine Gebein.
Du aber magst ihm wohl allein
Seine Seiten öffnen mit einem Spiess.
Damit wir seind seines Tods verg'wisst". -

Vgl. weiterhin eine Partie aus der Bekehrung des Longinus im Spiel von Rötz:

"ich weiss nicht wer mein handt geführt,
gwiss ists dass ich sein herz beriehr,
Von dorth zwey neue Pronen quel,
Von frischen blueth und wasser hell,
das erste tröpflein traf mein aug,
seh einer wo dies blutt hintaugt,
an selben aug woher ich stockh blind,
hobs wol Verdient durch Meine sünd,
als bald das bluth das aug beriehr,
hats mir die blindheit weggeführt,
iezt sieht es besser als das ein,
dies wunderzeichen ist nit Klein"

mit derselben im Spiel von St. Georgen ob Murau,
- S. 128:

"Weiss nicht, wer mir die Hand geführt,
Gewiss hab ich ihm sein Herz berührt.
Darin find ich zwei Brunnenquell,
Von frischem Blut und Wasser hell.
Das erste Tröpflein traf mein Aug.
Seht wo dieses Blut hintaugt!
An diesem Aug war ich vor blind.
Habs wohl verdient durch meine Sünd.
Sobald das Blut mein Aug berührt,
Hats mir die Blindheit weg geführt.
Jetzt sieh ich besser als dem ein.
Dies Wunderwerk ist wohl nicht klein".

- 230 Kemnath - Rötz - Neumarkt "Clarind", hier voraus die "Urlaub"-
Szene - Plattling - Neumarkt Passion, hier voraus Judas'
Entschluss zu dem Verrat und "Urlaub"-Szene.
- 231 Sterzinger Passion, v. 74/105.
- 232 Kemnath; S. 2/9 - Plattling, 1. Szene.
Vgl. Haller Spiel, v. 144/159: gegenüber der Sterzinger Pas-
sion um die Erweckung des Lazarus und die Sabbatentheiligung
bereichert. - Hans Sachs, 1. Akt, S. 20: hier bereits die
Anspielungen auf alle Wunder und sämtliche Anschuldigungen

bis auf Verletzung der Fasten enthalten.

- 233 Kemnath, S. 2 - Rötz, 1. Akt, 1. Szene.
- 234 Kemnath, S. 2/9 - Plattling, 1. Szene.
- 235 Kemnath, S. 4.
- 236 Rötz, 1. Akt, 1. Szene.
- 237 Plattling, 1. Szene.
- 238 Kemnath, S. 29/37.
- 239 Plattling, 10. Szene.
- 240 Rötz, 1. Akt, 1. Szene.
- 241 Plattling, 7. Szene.
- 242 Kemnath, S. 43/52 - Rötz, das 2. Mal vor Pilatus.
- 243 Rötz.
- 244 Kemnath, S. 29/37, S. 43/47, S. 49/52 - Rötz, Vor Herodes, das 2. Mal vor Pilatus - Plattling, 7. und 10. Szene - Massing, 3. Szene.
- 245 Kemnath, S. 37 - Plattling, 10. Szene - Massing, 3. Szene - Fürholz, Vor Kaiphas.
- 246 Kemnath, S. 37 - Fürholz, Vor Kaiphas.
- 247 Rötz, Urteilsverlesung.
- 248 Plattling, 17. Szene.
- 249 Kemnath, S. 52 - Pfarrkirchen, 2. Teil, 2. Akt, 5. Szene - Plattling, 17. Szene - Massing, 3. Szene.
- 250 Pfarrkirchen, 2. Teil, 2. Akt, 5. Szene.
- 251 Massing, 3. Szene.
- 252 Kemnath, S. 43 f. - Rötz, Vor Pilatus - Plattling, 10. Szene - Massing, 3. Szene.
- 253 Rötz, Vor Pilatus.
- 254 Kemnath, S. 47 - Rötz, 2. Mal vor Pilatus.
- 255 Massing, 3. Szene.
- 256 Kemnath, S. 51 - Rötz, 2. Mal vor Pilatus - Plattling, 10. Szene - Massing, 3. Szene.
- 257 Kemnath, S. 50.

- 253 Plattling, zu Beginn des 10. Auftrittes spricht Pilatus zum Hohen Rat:
"Ich weiss nit, wo der fehler ligt, kan auf den grundt nit kömen,
wass habt ihr bey Herode dan, für einen bschaidt bekommen,
wie lautet sein Schentz, was haltet er davon".
Rötzt, Vor Herodes.
- 259 Johannes Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), 1. Band, Augsburg 1930, S. 64.
- 260 Vilsbiburg, 2. Handlung - Plattling, 3. Auftritt - Massing, 1. Szene - Furholz, 1. Aufzug - Neumarkt "Clarind", 1. Teil, 1. Szene - Neumarkt Passion, 3. Szene.
- 261 Kemnath, S. 17 f. - Rötzt, 2. Akt, 1. Szene - Plattling, 9. Auftritt - Massing, 2. Szene.
- 262 W. Stammer, Schrifttum und Bildkunst, Sp. 806.
- 263 Vor allem in der Oberpfalz und im Bayerischen Wald: Flischbach, Bezirksamt Waldmünchen (Bayerische Kunstdenkmäler, 2. Band, 3. Heft, S. 25, Fig. 15) - Litzmannstein, Bezirksamt Parsberg (s. o., 2. Band, 4. Heft, S. 173, Fig. 141) - Lachen, Bezirksamt Wegscheid (s. o., 4. Band, 11. Heft, S. 52, Fig. 29).
- 264 Kemnath, S. 26: "An denn hals legt Ihn die Ketten,
iezzt Kann dich Niemandt mehr erretten". - Pfarrkirchen, 1. Teil, 3. Akt, 3. Szene:
"Damit Wir ihn nicht mehr Verliehren,
so soll ihm dieses Hals Tuech ziehren".
(Bei Rosner, 3. Abendklinge, 3. Auftritt, S. 39, fehlt sowohl der Text als auch die entsprechende Kopienanweisung.)
- 265 Friedrich Zoepfl, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes, am Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde, 2. Band, München 1937, S. 317 f., S. 333.
Vgl. Martin von Cochem, 2. Teil, 14. Kap., S. 134: Ketten um den Leib.
- 266 Kemnath - Plattling - Massing.
Vgl. Martin von Cochem, 2. Teil, 14. Kap. S. 132.
- 267 Vor Annas: Neumarkt "Clarind", 2. Teil, 6. Szene - Neumarkt Passion, 10. Szene.
Vor Kaiphas: Kemnath, S. 37/38 - Rötzt, Vor Kaiphas.
- 268 F. Zoepfl, Das unbekannte Leiden, S. 318 f.
- 269 Martin von Cochem, 2. Teil, 17. Kap., S. 183 f. (Seine Quellen, siehe Stahl, Pater Martin von Cochem, S. 148.)
Ein barocker, kniender Kerkerheiland befindet sich in der Kirche von Obernzell, Bezirksamt Wegscheid (Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 11. Heft, S. 70).

- 270 Rötze, Vor Kaiphas.
- 271 Neumarkt Passion, 14. Szene.
- 272 Rötze, "bey Pilate" - "bey Herode".
- 273 Kemnath, S. 43 f. - Rötze, 2. Mal vor Pilatus - Plattling, 10. Auftritt - Massing, 3. Szene.
- 274 Aufhausen, "actus quartus".
- 275 F. Zoepfl, Das unbekannte Leiden, S. 318 f.
Vgl. Martin von Cochem, 2. Teil, 17. Kap., S. 177 f.
- 276 Die Narrenkappe ist nach Stahl (H. Stahl, Peter Martin von Cochem, S. 147) wahrscheinlich Martins eigene Erfindung. Das Motiv des Hornbläfers muss der Verfasser des Aufhäuser Textes aber jedenfalls einer anderen Vorlage entnommen haben.
- 277 L. Schmidt, Zur Innengeschichte der Passionsspiele.
- 278 Kemnath, S. 47/48 - Plattling, 13. Auftritt - Pfarrkirchen, 2. Teil, 1. Akt, 8. Szene - Rötze - 2. Mal vor Pilatus.
- 279 W. Stammer, Schrifttum und Bildkunst, Sp. 304.
Vgl. Martin von Cochem, 2. Teil, 26. Kap., S. 271 f.
- 280 W. Stammer, Schrifttum und Bildkunst, Sp. 806.
- 281 Kemnath, S. 54 f. - Aufhausen, "Actus quintus" - Neumarkt Passion, siehe Winkler, Literaturgeschichte, S. 217.
- 282 Pfarrkirchen, S. 126 (a) f. - Aufhausen, "Actus sextus" - Vilsbiburg, 2. Handlung - Neumarkt Passion "Exhibition Die Kreuzigung Christi bei dem Ende der Procession am h. Carfreitag".
- 283 Kemnath, S. 77 f. - Rötze, "Christus am Creuz" - Vilsbiburg, 2. Handlung.
- 284 Pfarrkirchen, S. 131 (a) f. - Kemnath, S. 76 - Rötze "Christus am Creuz".
- 285 Pfarrkirchen, S. 134 (a) f. - Kemnath, S. 79 f. - Rötze, "Christus am Creuz" - Vilsbiburg, 2. Handlung.
- 286 Darin weichen auch Pfarrkirchen und Kemnath von Hans Sachsens Passion (S. 221) ab, die sich eng an die Bibel hält. Vgl. S. 45 und 47 mit 51. -
Vgl. Tiroler Passion, Sterzing v. 2516/2573 - Passion aus St. Ulrich und Afra, v. 1845/1874 - Egerer Spiel, v. 6750/6839 - Weilheimer Spiel, S. 125/162.
- 287 Vgl. Tiroler Passion, Sterzing v. 2550/2551 - Passion aus St. Ulrich und Afra, v. 1848 - Egerer Spiel, v. 6756/6762 - Weilheimer Spiel, S. 125.
- 288 Martin von Cochem, 2. Teil, 17. Kap., S. 170 - 25. Kap., S. 263.

- 289 Plattling, 3. Auftritt.
Siehe Massing, 1. Szene - Fürholz, 1. Aufzug.
- 290 Vilsbiburg, 2. Handlung.
- 291 Kemnath, S. 19.
Siehe Rötzt, 2. Akt, 1. Szene - Massing, 2. Szene.
- 292 Massing, 3. Szene.
- 293 Aufhausen, "Actus quintus".
Siehe Pfarrkirchen, S. 125 (a).
- 294 Neumarkt Passion "Exhibition".
- 295 Rötzt, 6. Wort Christi am Kreuz.
- 296 Vgl. die Titel der Erbauungsbücher Martins von Cochem und A. Walassers, Anmerkungen 141 und 144.
- 297 Plattling, 3. Auftritt.
- 298 Rötzt, 1. Akt, 8. Szene - Vilsbiburg, 2. Handlung - Plattling, 3. Auftritt - Massing, 1. Szene - Fürholz, 1. Auftritt.
- 299 Plattling, 3. Auftritt.
- 300 Fürholz, 1. Auftritt.
- 301 L. Schmidt, Zur Innengeschichte der Passionsspiele, S. 215.
- 302 Siehe oben, S. 217: "Die enge Verbundenheit des Schauspielgutes vom 15. Jahrhundert mit dem Augsburger Text ... bis zum Kiefersfeldner Spiel des 19. Jahrhunderts ... besitzt ... ihre eigene Stellung gegen die volksfromme Andachtsliteratur." "Über diese Spielgruppe (gemeint ist die tiroler-oberbayerische) hat sich das Motiv jedoch anscheinend nicht hinausgebreitet."
- 303 Rötzt, 1. Akt, 6. Szene.
- 304 Siehe Anm. 125.
- 305 Pfarrkirchen, 2. Teil, 6. Szene - Kemnath, S. 58 - Aufhausen, "Actus quintus".
- 306 Rötzt, "Christus am Kreuz". (In der Handschrift an Stelle von "gott" "todt".)
- 307 Vilsbiburg, 2. Handlung.
- 308 Kemnath, S. 80 - Pfarrkirchen, S. 135 (a) f. - Rötzt, "Christus am Kreuz".
(Pfarrkirchen und Kemnath, siehe Versprallelen, im Text S. 46 und 48.)
- 309 Vilsbiburg, 2. Handlung.

- 310 Pfarrkirchen, S. 136 (a) f. - Kemnath, S. 81 f. - Rötz, "Christus am Creuz" - Vilsbiburg, 2. Handlung.
- 311 Relief um 1510. (Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 17. Heft, S. 42.)
- 312 Kemnath führt (S. 85/87) eine Arie an: "In der Kirchen beym Eyl. grab".
- 313 Plattling, 8. Auftritt.
- 314 Plattling, 4. Auftritt.
- 315 Plattling, 6. Auftritt.
- 316 Rötz, 1. Akt, 5. Szene.
- 317 Rötz, 2. Akt, 1. Szene.
- 318 Massing, 1. Szene.
- 319 Kemnath, S. 22 f. - Rötz, 2. Akt, 1. Szene - Plattling, 9. Auftritt - Massing, 2. Szene.
- 320 Rötz, 2. Akt, 1. Szene - München, S. 8.
- 321 Kemnath, S. 15 - Neumarkt Passion, 1. Szene.
- 322 Plattling, 2. Szene - Neumarkt Passion, 1. Szene.
- 323 Rötz, 1. Akt, 4. Szene.
- 324 Martin von Cochem, 1. Teil, 94. Kap., S. 873. Mit dieser Version knüpft Martin wie auch die mittelalterlichen Passionsspiele an Joh. 13,27 und Luk. 22,3 an.
- 325 Kemnath, S. 11 f. - Rötz, 1. Akt, 4. Szene - Plattling, 5. Auftritt - Pfarrkirchen, 1. Teil, 2. Akt, 9. Szene.
- 326 Von der textlichen Übereinstimmung dieses Motivs schloss die Forschung auf den Zusammenhang vor allem der mittelalterlichen tiroler und jüngeren oberbayerischen, innerösterreichischen und böhmerwalder Spielgruppen.
Siehe L. Schmidt, Zur Innengeschichte der Passionsspiele, S. 218. - L. Kretzenbacher, Christi-Leiden-Spiele, S. 55: "Der volkstümliche Judaslohn kam mit den Alttiroler Texten nach Innerösterreich". Das veröffentlichte Spiel von St. Georgen ob Murau (siehe Anm. 229) enthält die Stelle.
- 327 Plattling, 7. Auftritt.
- 328 Kemnath, S. 16/17, S. 22 - Rötz, 2. Akt, 1. Szene.
- 329 W. Stammer, Mittelalterliche Prosa in deutscher Sprache, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 2. Band, Berlin 1954, Sp. 1299 f., Sp. 1320.
- 330 Kemnath, S. 24 - Rötz, 2. Akt, 1. Szene - Plattling, 9. Auftritt - Massing, 2. Szene.

- 331 Kemnath, S. 38/39.
- 332 Kemnath, S. 39 f.
- 333 Plattling, 15. Auftritt.
- 334 Plattling, 16. Auftritt.
- 335 Plattling, 12. und 14. Auftritt - Neumarkt, 11. Szene.
- 336 Carl Klimke, Das volkstümliche Paradiesspiel und seine mittelalterlichen Grundlagen, = Germanistische Abhandlungen, 19. Heft, Breslau 1902.
- 337 Martin von Cochem, 1. Teil, "Von Erschaffung der Menschen", S. 71 f. - "Wie Adam aus dem Paradiese gestossen worden ist", S. 80 f.
- 338 Hans Sachs, "Tragedia von schöpfung, fal und ausstreibung Ade auss dem paradyss", hsg. von A. v. Keller, Ges. Werke, 1. Band, = Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, 102. Band, S. 19 f.
- 339 Vgl. das Regensburger Prophetenspiel, siehe Anm. 28 - das Maastrichter Osterspiel, hsg. von Julius Zacher, in: Zeitschrift für deutsches Altertum, 2. Band, S. 303 f.
- 340 Das Deckengemälde von Buch am Buchrain zum Beispiel zeigt folgende Darstellung: in einer Weltkugel eingefangen Adam und Eva unter dem Paradiesbaum, darüber Gott Vater und Engel mit den Leidenswerkzeugen.
- 341 Plattling, 3. Auftritt.
- 342 Neumarkt Passion, Vorspiel.
- 343 W. Stammer, Mittelalterliche Prosa, Sp. 1313. - Heinzel, Vier geistliche Gedichte, in: Zeitschrift für deutsches Altertum, 17. Band, S. 43 f.
- 344 "Misericordia et veritas obviaverunt sibi; justitia et pax osculatae sunt".
- 345 Heinzel, Vier Geistliche Gedichte, S. 43.
- 346 Aldersbach, Bezirksamt Vilshofen (Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 14. Heft, S. 30, Tafel 3).
- 347 Martin von Cochem, 1. Teil, 9. Kap., S. 80 f.
Vgl. Friedberg, Vorspiel, S. 92: "Streit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit", das zurückgeht auf das Passionsspiel von Höritz (hsg. von J. Ammann, Das Passionsspiel des Böhmerwaldes, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Prag 1892, S. 181 f., Vorspiel S. 214 f.), das hinwiederum ganz von Martin von Cochem abhängt.
- 348 H. Stahl, Pater Martin von Cochem, S. 60 f.
- 349 Heinzel, Vier Geistliche Gedichte, S. 43 f.

- 350 Vilsbiburg, 1. Handlung: "Das menschliche Geschlecht, von Teufel und Tod gefesselt, wird bei der Gerechtigkeit und Zorn Gottes wegen der Erbsünd angeklagt, von der Barmherzigkeit aber und Liebe Gottes in den Schutz genommen".
- 351 Rötz, 2. Akt, 1. Szene.
- 352 Kemnath, S. 81 -Siehe im Text S. 91 Anm. 289. und S. 92 Anm. 295.
- 353 München, S. 21.
- 354 Massing, 4. Szene.
- 355 Siehe Vilsbiburg, 1. Handlung, die "Liebe Gottes": "Damit er konnte dich Nur als ein Schäflein finden" - im Text S. 88 Anm. 289.
- 356 Martin von Cochem, 2. Teil, 72. Kap., S. 746 f.
- 357 Friedberg, Zwischenspiel S. 102 f., wiederum abhängig von der Böhmerwaldpassion (siehe Anm. 347), "Pilger und Schäfer" S. 218 f.
- 358 Massing, 4. Szene.
- 359 Martin von Cochem, 2. Teil, 25. Kap., S. 279 und 28. Kap. S. 298.
- 360 Vorspiel zum "Leiden-Christi-Spiel" aus Mitterndorf (hsg. von A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele, S. 39 f.), S. 54. Böhmerwaldpassion (siehe Anm. 357) nur "Hunger und Durst".
- 361 Über das Herkommen des Schäferspiels siehe F. H. Oppenheim, Der Einfluss der französischen Literatur auf die deutsche, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 3. Band, Berlin 1957, Sp. 863 f., Sp. 897 f.
- 362 "Clarind", 2. Teil, 7. Szene: "Clarinda, der erzeugten Liebe vergessend, hängt sich an die Welt. Mundanus, der edle Welt-Jüngling, ruft die 5 Sinne zu Hilfe an, die eitle Clarinda zu seiner Liebe zu bringen. Amandus und Acheron werden ihm zugesellt, welche das Herz Clarinda auf allen Seiten bestreiten".
8. Szene: "Die fünf Sinne werben für Mundanum um Clarinda, welche sich freiwillig erbietet, Mundanum zu lieben".
- 363 9. Szene: "Virtuosa, die Hofmeisterin, in einem Schäferkleid sucht mit der göttlichen Vorsichtig- und Barmherzigkeit Clarinda als ein irrlaufendes Schäflein auf, findet sie auch bei den Feinden des Elenathus auf der schnöden Wollustweide, welches den ganzen Hof in grösste Bestürzung versetzt".
- 364 3. Teil, 7. Szene: "Die durch die göttliche Barmherzigkeit wiederum zum Leben erweckte Clarinda beklagt ihr in Sünden zugebrachtes Leben und macht den Schluss bei Christo, ihrem Erlöser, bei welchem sie auch um Verzeihung angehalten, welche sie erlangt".

- 365 H. H. Borchardt, Das Europäische Theater, S. 157.
- 366 Siehe die Passionen von Hans Sachs (Anm. 133) und Sebastian Wild (Anm. 136).
- 367 Bis dahin blieben sie den humanistischen Lesedramen vorbehalten.
 Siehe Bartholomäus Krüger, "Eine schöne vnd lustige neue Action, Von dem Anfang vnd Ende der Welt, darin die gantze Historia unsere Herrn vnd Heylandes Jhesu Christi begriffen" (hgg. von J. Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert, 2. Band, Leipzig 1868), S. 11 f.
 Petrus Meckel, "Ein schön Gespräch, darinnen der Sathan Anklager des gantzen Menschlichen geschlechts, Gott der Vater Richter, Christus der Mitler und Vorsprech ist" (hgg. s. o.), S. 255 f.
- 368 Siehe F. J. Mone, Altdeutsche Schauspiele, Quedlinburg und Leipzig, 2. Band, S. 419. - D. Martin, Freiburger Passionsspiele des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift der Historischen Gesellschaft zu Freiburg, 3. Band, Freiburg im Breisgau 1873, S. 1 f., S. 90.
- 369 Neumarkt Passion, Vorspiel - Siehe Vilsbiburg, 1. Handlung.
- 370 Siehe Anm. 369.
- 371 A. Dürrwächter, Die Darstellung des Todes und des Totentanzes auf den Jesuitenbühnen vorzugsweise in Bayern, in: Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns, 5. Band, Ansbach und Leipzig 1897, S. 95.
 Für den Totentanzzyklus der Friedhofskapelle in Straubing siehe Bayerische Kunstdenkmäler, 4. Band, 6. Heft, S. 154, Fig. 127 und 128. Die Fresken datieren von 1763. Unter dem Bild eines Kindes in der Nische stehen folgende Verse:
 "O Tod! o grausamkeit! o wie erhörter Wuth!
 Was hat dir Leyds gethan das kaum gebohrne Kind
 Fragt euern Vatter nur: der weis es gar zu gut
 O theurer Apfel biss: o bittre frucht der Sünd!" -
 Vgl. die Friedhofskapelle in Wendreß, Bezirksamt Tirschenreuth (Bayerische Kunstdenkmäler, 2. Band, 14. Heft, S. 147, Fig. 102): Gemalte Decke mit Totentanzdarstellungen, entstanden um 1669.
- 372 Neumarkt Passion, Vorspiel - Siehe Fürholz, 2. Aufzug - Friedberg, Vorspiel.
- 373 Fürholz, 2. Aufzug.
 Die angegebene Stelle zeigt eine Verbindung zu einem Linzer Flugblattlied des 18. Jahrhunderts. (L. Schmidt, Linzer-Flugblattlieder, S. 109/110.)
 Vgl. die Verse des Flugblattdurches
 "O Mensch was hilfft dein Wollust-Leben
 deine Freud auff diser Welt,
 weist nicht, das du must vergehen,
 wie die Blumen auff dem Feld,
 heut sie prangen mit den Rosen,
 morgen Bleich und fällt schon ab,

heut hast du noch Freud genossen,
morgen der Todt dich stürzt ins Grab"

mit denen der Passion:

"Mensch, was hilft dein Wollustleben,
Deine Freud auf diser Welt?
Weisst du dann, dass: auch musst eben
Dort verwelen auf dem Feld -
Wie die Blumen, wie die Rosen?
Vielleicht morgen fallest ab.
Heut hast du noch Freud genossen:
Morgen musst du schon ins Grab..."

- 374 Heinzel, Vier Geistliche Gedichte, S. 43 f.
- 375 Neumarkt, Vorspiel.
- 376 Siehe J. Müller, Das Jesuitendrama, 1. Band, S. 60.
- 377 S. o., S. 61.
- 378 Toni Weber, Die Praefigurationen im geistlichen Drama Deutschlands, Diss. Marburg 1919.
- 379 Siehe Egerer Fronleichnamspiel - Freiburger Passionsspiel.
- 380 Siehe Innsbrucker Fronleichnamspiel, hsg. von Mone, Altdeutsche Schauspiele, S. 145 f., Epilog.
- 381 Friedberg, Vorspiel S. 87 f.
- 382 Anton Bucher, "Entwurf einer ländlichen Charfreytagsprocession sammt einem gar lustigen und geistlichen Vorspiel zur Passionsaction. 1782" (Bibliotheca Carmelia Straubingani, Sign. Lit. 75/79 A 27).
- 383 Friedberg, "Leiden-Christi-Spiel", S. 116.
- 384 A. Jäger, Sittenbilder böhmischer Dorfbewohner, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Prag 1866, S. 5 f.
- 385 Vgl. "Eröffnete Liebs-Bühn", ein Spiel zu Kindberg im Müritzthal, dessen Inhalt Kretzenbacher mitteilt. (L. Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leidensspiel, S. 39/40.) Die Ähnlichkeit zwischen den Handlungen "Clorindas" im Spiel zu Kindberg und "Clarinds" im Spiel zu Neumarkt sind so gross, dass eine gemeinsame Vorlage angenommen werden muss. Kretzenbacher bezeichnet das Spiel als typisches Jesuitendrama und vermutet, dass die Aufführung auf einer der Jesuitenbühnen des Landes stattgefunden habe. Winkler nimmt für die Passionsspiele von Neumarkt die Kapuziner als die Organisatoren und eventuellen Textgestalter an. (K. Winkler, Literaturgeschichte, 1. Band, S. 212.) Nach der formalen Gestaltung und der ideellen Bedeutsamkeit scheint das Spiel vom Ordensdrama der Jesuiten zumindest seinen Ausgang genommen zu haben.

386. Siehe den von Winkler angeführten Titel eines weiteren Passionsspielles von Neumarkt aus der gleichen Zeit: "Die Obsiegende Liebe, das ist, der in eigenem Blutt Triumphierende Theodosius, Oder Vor die menschliche Seel Leidende, yber die Sünd, Todt, Höll und Teuffl sigbrangente Sohn Gottes".
- 387 "Clarind", Vorspiel - 2. Teil, 3. und 4. Szene.
- 388 "Clarind", 1. Teil, 6. Szene - 2. Teil, 5. Szene.
- 389 Neumarkt Passion, 4. Szene.
- 390 Prozessionsordnung von Neustadt an der Waldnaab von 1764, Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg: 25. und 30. Nr.
Wie verbreitet dieser Brauch war, zeigt die Parodie der Karfreitagsprozession von A. Bucher (siehe Anm. 382), in der sieben verschieden farbig gekleidete Christusdarsteller agieren.
- 391 Prozessionsordnung von Burghausen von 1617, hsg. von F. Hacker, Karfreitags-Prozessionen in Bayern vor der Aufklärung, in: Das Bayerland, 24. Jahrgang 1913: 26. und 27. Nr.
- 392 Prozessionsordnung von Deggendorf von 1657, hsg. von Leo Wilz, Der Kampf gegen die geistlichen Spiele in Bayern, in: Bayerischer Heimatschutz, München, 25. Jahrgang 1929: 2. "Figur". - Prozessionsordnung von Vilshofen von 1724, hsg. von Wild, Festschrift zur 750. Jahrfeier der Stadt Vilshofen, Vilshofen 1956: 2. "Ordnung" und 2. "Figur".
- 393 Prozessionsordnung von Straubing von 1704, hsg. von J. Keim und J. Böhm, Beiträge zur Straubinger Theatergeschichte, S. 30 f.: II. "Annas und Kaiphas, den Anschlag gegen Jesus verabredend".
- 394 Neustadt/Waldnaab von 1764, 17. Nummer: "Christus, die Mutter Xti" - Neustadt/Waldnaab von 1766, Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg: 11. Nummer "Bourlaubung Christi".
- 395 Deggendorf, 2. "Figur" - Siehe Vilshofen, 2. "Figur".
- 396 Deggendorf, 6. "Figur" - Straubing VI.
- 397 Deggendorf, 6. "Figur": "Darauff Nicodemus und Joseph mit dem Leichnam Christi vier Personen" - "Drey Clagfrauen mit Allobasterpixen". - Siehe Vilshofen, 10. und 11. "Figur".
- 398 Vilshofen, 11. "Figur".
- 399 Neustadt/Waldnaab von 1764, 45. Nummer - Straubing IV - Deggendorf, 4. "Figur".
- 400 Straubing IV - Vilshofen, 2. "Figur" - Neustadt/Waldnaab von 1764, 33. Nr.
- 401 Neustadt/Waldnaab von 1764, 48. Nr.

- 402 Vilshofen, 7. "Figur" - Prozessionsordnung von Straubing von 1765, Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Pilsting: 64. Nu
- 403 Deggendorf, 5. "Figur".
- 404 Deggendorf, 5. "Figur" - Vilshofen, 2. "Figur".
- 405 Neustadt/Waldnaab von 1764, 17. Nr. - von 1766, 11. Nr.:
"Der junge Tobias nimmt Abschied von seiner Mutter, von dem Engl Raphael durch dss Land der Medier geführt".
- 406 Deggendorf, 2. "Figur".
- 407 Straubing von 1704, II - Vilshofen, 2. "Figur" - Prozessionsordnung von Kemnath (siehe Anm. 111).
- 408 Vilshofen, 3. "Ordnung" - Neustadt/Waldnaab von 1764, 27. Nr. - Kemnath.
- 409 Vilshofen, 4. "Ordnung".
- 410 Straubing von 1704, III.
- 411 Deggendorf, 5. "Figur" - Straubing von 1704, V - Vilshofen, 5. "Ordnung".
- 412 Deggendorf, 6. "Figur" - Straubing von 1765, 78. Nr. - Vilshofen, 6. "Ordnung".
- 413 Vilshofen, 6. "Ordnung".
- 414 Neustadt/Waldnaab von 1764, 35. und 36. Nr. - Kemnath.
- 415 Vilshofen, 5. und 6. "Figur" - Neustadt/Waldnaab von 1764, 43. Nr. - Kemnath.
- 416 Vgl. Biblia pauperum, Deutsche Ausgabe von 1481, Weimar 1906. - Die Abhängigkeit von der Biblia pauperum, die Brooks für die Ingolstädter Corpus-Christi-Prozession feststellen konnte, trifft für unsere Prozessionen nicht zu. (Heil C. Brooks, An Ingolstadt Corpus Christi Procession and the Biblia pauperum, in: The Journal of English and Germanic Philology 35. Jahrgang, 1. Heft, Leipzig 1936.)
- 417 Deggendorf, 1. "Figur" - Neustadt/Waldnaab von 1764, 6. Nr. - Kemnath.
- 418 Vilshofen, 1. "Ordnung".
- 419 Neustadt/Waldnaab von 1766, 9. Nr. - von 1764, 8. Nr.
- 420 Deggendorf, 1. und 6. "Figur". - Siehe Straubing von 1704, II: "Die von der Sünde umstrickte menschliche Natur", VII: "Die Seele, den Tod gefangen führend, mit einem Kleinen, der einen Schild trägt mit den Worten: Ubi est, mors, victoria tua?".

- 421 Neustadt/Waldnaab von 1764, 6. Nr. - Straubing von 1704, VII.
- Siehe Vilshofen, 3. "Figur".
- 422 Straubing von 1704, III - Vilshofen, 4. "Ordnung".
- 423 Vilshofen, 4. "Figur".
- 424 Deggendorf, 1. und 5. "Figur" - Straubing von 1704, VI.
- 425 Vilshofen, 5. "Ordnung" und 7. "Figur". -
Siehe A. Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter,
= Forschungen zur Volkskunde 20/21, Düsseldorf 1936.
- 426 Bayerische Kunstdenkmäler, 2. Band, 7. Heft, S. 64, Fig. 56:
Auf einer von Weinreben umrankten Granitsäule ein tabernakel-
artiger Aufsatz mit Christus, der stehend die Kelter tritt,
2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.
- 427 Vilshofen, 8. "Figur".
- 428 Straubing von 1704, VII - Vilshofen, 8. "Figur" - Neustadt
von 1764, 61. Nr.
- 429 Straubing von 1704, VII.
- 430 Deggendorf, 6. "Figur" - Straubing von 1704, VIII - Vilsho-
fen, 8. "Figur" - Neustadt von 1764, 65. Nr. - Kemnath.
- 431 Siehe A. Mitterwieser, Geschichte der Fronleichnamsprozessionen in Bayern, München 1930. (Vgl. vor allem die Prozessionen von Eichstätt 1771 und von Miesbach 1769.)
- 432 Vgl. Tiroler Passion, Sterzing v. 74 f.
- 433 Siehe J. Müller, Das Jesuitendrama, Vorwort S. 6.
- 434 H. H. Borchardt, Geschichte des deutschen Theaters, in: Deutsche Philologie im Aufbruch, 3. Band, Berlin 1957, Sp. 417 f., Sp. 471.
- 435 Siehe Irene Wanner, Die Allegorie im bayerischen Barockdrama des 17. Jahrhunderts, Diss. München 1941.
- 436 Siehe Anm 1.
- 437 Siehe Anm. 326.
- 438 Martin von Cochem, 1. Teil, Vorrede, S. 9.
- 439 Plattling, 16. Auftritt - Kraiburg, 1911, 33. Nr.
- 440 Fürholz, 1. und 2. Aufzug.
- 441 Plattling, 1. und 2. Aufzug.
- 442 Kemnath, S. 68.
- 443 Fürholz, 1. Aufzug.

- 444 Vilsbiburg, 2. Handlung - Plattling, 3. Auftritt - Massing, 1. Szene - Fürholz, 1. Aufzug.
- 445 Rötze, Beweinung - Pfarrkirchen, S. 135 (b).
- 446 Massing, 4. Szene - Fürholz, 1. und 2. Aufzug.
- 447 August Langen, Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 1. Band, Berlin 1952, Sp. 1077 f., Sp. 1111.
- 448 "Clarind", 2. Teil, 9. Szene.
- 449 Rötze, 2. Mal vor Pilatus.
- 450 Plattling, 1. Auftritt.
- 451 Siehe E. Wanner, Die Allegorie im bayerischen Barockdrama.
- 452 Siehe A. Langen, Deutsche Sprachgeschichte, Sp. 1111.
- 453 Neumarkt Passion, Vorspiel.
- 454 Rötze, 2. Mal vor Pilatus.
- 455 Plattling, 1. Szene.
- 456 Plattling, 12. Szene.
- 457 Plattling, 2. und 5. Szene.
- 458 Plattling, 3. und 4. Szene.
- 459 Plattling, 13. Szene.
- 460 Plattling, 12. und 14. Szene.
- 461 Kemnath, S. 9 f.
- 462 Kemnath, S. 12 f. und S. 16 f.
- 463 Rötze, 2. Akt, 1. Szene.
- 464 Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946, S. 179.
- 465 Kemnath, S. 47/48 - Plattling, 13. Szene.
- 466 Neumarkt, 14. Szene: "Stellet vor Christum im Kerker".
- 467 Massing, Prolog. Der Prolog ist in vier "Szenen" geteilt, wobei am Rande der vier Strophen bemerkt ist: "die Urlaub" - "Ölberg" - "der Juden Rath" - "dass Verlohrne Schäflein"; darüber steht: "Unbewegl. Vorstöllungen".
- 468 Alexander Donatus "ars poetica". Siehe N. Scheid, Das lateinische Jesuitendrama (Anm. 22).
- 469 Jakob Masen (Poetik) fasst die "Reinigung der Gemütsbewegungen als eine wirklich sittliche Besserung auf. (Siehe o.)

- 470 Franz Neumayr "Idea poescos". (Siehe o.)
- 471 Siehe Kösslarn: Josef Huber, Die Karwoche und das Heilige Grab in Kösslarn. - Perlesreut: Passauer Ordinariat, Akt Nr. 769, Gesuch vom 22. Februar 1698. - Landau: Passauer Ordinariat, Akt Nr. 1518, Gesuch vom 23. März 1764.
- 472 So erwähnt in fast allen Aktenschriften der Ordinariate Passau und Regensburg.
- 473 Siehe Abensberg: Ordinariat Regensburg, Dekanat Kelheim, Gesuch vom 1. März 1756. - Gangkofen: Usterling, Passionsspiel und Aufklärung in Niederbayern.
- 474 Vilsbiburg betont in dem Titel des Spiels von 1730: "unter freiem Himmel".
- 475 Der Vikar von Perlesreut befürwortet die Aufführung der Komödie auf einer Bühne mit festem Dach. Siehe Ordinariat Passau, Akt Nr. 769, Gesuch vom 15. März 1703.
- 476 Siehe Haag: Ordinariat Passau, Akt Nr. 789, Gesuch vom 30. März 1767. - Abensberg: Ordinariat Regensburg, Dekanat Kelheim, Gesuch vom 17. März 1756.
- 477 Siehe Obernberg (1762): "Ein gros: und förmliches Theater", Ordinariat Passau, Akt Nr. 789 - Regen (1762): "sogar ein aignes theatrum ist erpauet worden", Ordinariat Passau, Akt Nr. 789 - Grafenau (1764): durch den Zimmermeister wurden zehn neue Szenen für das Theater angefertigt, (H. Wagner, Die Geschichte der Stadt Grafenau).
- 478 Aufhausen, 1. Akt.
- 479 Aufhausen, 6. Akt.
- 480 H. H. Borchardt, Das europäische Theater, S. 168.
- 481 Pfarrkirchen, 1. Teil, 2. Akt, 7. Szene.
- 482 Pfarrkirchen, 2. Teil, 2. Akt, 2. Szene.
- 483 Pfarrkirchen, 1. Teil, 4. Akt, 11. Szene.
- 484 H. H. Borchardt, Geschichte des deutschen Theaters, Sp. 456.
- 485 O. Mausser, Text des Oberammergauer Passions-Spiels, Erstdruck der Ottmar Weiss'schen Fassung, München 1910, S. 119/20.
- 486 Pfarrkirchen, 2. Teil, 2. Akt, 3. Szene.
- 487 Rosner, 6. Abhandlung, 7. Auftritt.
- 488 Rosner, 6. Abhandlung, 8. Auftritt - Pfarrkirchen, 2. Teil, 2. Akt, 4. Szene.
- 489 Pfarrkirchen, 1. Teil, 4. Akt, 11. Szene.
- 490 H. Wagner, Die Geschichte der Stadt Grafenau.

491 Vilsbiburg, 3. Abteilung.

492 Für Innerösterreich siehe L. Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel, S. 57.

Übersichtskarte der Passionsspielorte:

Masstab 1 : 875.000

----- Grenzen der Territorien 1777 und der Rentämter Kur-
bayerns 1777

+ Passionsspielorte (bis auf Hilpoltstein und Heideck,
westlich von Neumarkt, dem Hzm. Neuburg zugehörig)
Einige Orte im Rentamt München und Beilngries im
Hochstift Eichstätt wurden angegeben, da sie in die
heutigen Regierungsbezirke Oberpfalz und Niederbayern
einbezogen sind. - Für die in den Hochstiften Regens-
burg und Passau sowie in anderen Enklaven gelegenen
Spielorte verstand sich die Hereinnahme - entspre-
chend der Bearbeitung im Text - von selbst.

(+) Orte, für die nur ein Ölbergspiel oder eine Prozes-
sion belegt sind.

+Kernath Amt
+Erbendorf

Rent-
+
Eschenbach

+Neu-
stadt
Weiden

Vilseck
+
Hzm.
Sulz-
bach

+(Vohenstrauß)

Amberg

+Pfreimd

+Schwarzach

Amberg

Nabburg

O'viechtach

+Waldmünchen

Rötz

+Schwan-
dorf

+Furth i. W.

+Neukirchen Hl. Blut

+Neumarkt

Zum

Hohenfels

Roding

Cham

+Kötzting

+Burglengenfeld

+Kallmünz

Rent-

Viechtach

+Zwiesel

Beilngri.

Hzm.

Neuburg

+Donaustrauß

Amt

Liétfurt

+Regensburg

+Wörth

Ruhmanns-
felden

+Regen

Riedenburg

+Abbach

Straubing

Grafenau

Altmanstein

(+Kelheim)

Aufhausen

Straubing

Deggendorf

Schönberg

Rent-

Abens-

Langquaid

+Geiselhöring

Hengersberg Freyung

Neustadt +

Markt

(Sandsbach)

+Müllersdorf

Rent-

Plattling

Parlesreut

Furth

Amt

+(Plattföberg)

Osterhofen

Röhrbach
Kirchen

Ergoldsbach

+Landau

Vilshofen

Obernzell

Mainburg+

Amt

Dingolfing

Eichendorf

+Aidenbach

(+Pas-
sau)

München

Reisbach+

+Arnstorf

+Simbach Fürstenzell

Landshut+

Gornau

+Frontenhausen

Griesbach

Seitzing

(+Gornau)

+(Gornau)

Pfarrkirchen

(+Su-
ben)

Moosburg+

Gangkofen+

+Vilsbiburg

Eggen-

Triftern

(Velden)+

Massing+

felden

Kösslarn

+Obern-

berg

+Erding

Landshut

Rent-

Neuötting

Markt

Amt

+Dorfen

Tüßling

+Ranshofen

Kraiburg+

Burghausen

Uttendorf

Franken-

O'neukirchen

berg

Burg-

Mattighofen

hausen

+Frostberg

+Seeon

+Aschau

Übersicht über die Spielbelege:

(Die Zusammenstellung berücksichtigt die Abgrenzung der heutigen Regierungsbezirke Niederbayern und Oberpfalz. Für die ehemals dem Rentamt Landshut und Burghausen zugehörigen Gebiete, die heute dem Regierungsbezirk Oberbayern eingegliedert sind, verweise ich vor allem auf Hans Moser, Das altbayerische Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts. Die im Literaturnachweis angeführten Belege werden nur mit Kurztitel zitiert, ebenso Wiederholungen.)

A) Niederbayern:

- A b b a c h : Spiel und Prozession von 1746-1766
(Ordinariat Regensburg, Dek. Kelheim - Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg).
- A b e n s b e r g : Spiel von 1751-1756; 1766 Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Kelheim).
- A i d e n b a c h : Spiel ab Dreissigjährigen Krieg bis 1794;
Prozession 1764.
(Pfarrgeschichte S. 203 - Ordinariat Passau, Nr. 789 - Wilz, Das Ende).
- A r n s t o r f : 1790 Spielgesuch
(Wilz, Der Kampf - Weber, Das Verbot).
- D e g g e n d o r f : Prozessionsordnung von 1657
(Wilz, Der Kampf)
Spiel von 1735-1765
(Ordinariat Regensburg, Dek. Pilsting - Usterling, Passionsspiel - Wilz, Der Kampf - Weber, Das Verbot - J. Zierer, Passions-spiele in Deggendorf, in: Gäu und Wald, Beilage zum Deggendorfer Donaубoten, 1926, 27. Nr.)
"Restitutia oder die göttliche Barmherzigkeit" 1759
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- D i n g o l f i n g : Spiel und Prozession von 1648-1797
(L. Gernhardt, Fastenspiele und Fastenumzüge in Dingolfing, in: Der Sammler, Unterhaltungsbeilage zur Mü. Augsb. Abendzeitung, 1916, 48. Nr. - Wilz, Der Kampf - Weber, Das Verbot - Lehner, Religiöses Brauchtum - W. Eberl, Geschichte der Stadt Dingolfing, S. 156).
- E g g e n f e l d e n : Spiel von 1757-1781
(Ordinariat Regensburg, Dek. Frontenhau-sen - Usterling, Passionsspiel - Wilz, Der Kampf).

- E i c h e n d o r f : Spiel und Prozession von 1722-1797
(J. Stoiber, Ein Beitrag zur heimatlichen Kulturgeschichte, in: Schul-Anzeiger für Niederbayern, Straubing 1922, 33. Nr. - Wilz, Der Kampf - Weber, Das Verbot).
- E r g o l d s b a c h : Spiel 1728-1733; Prozession bis 1765
(Ordinariat Regensburg, Dek. Rottenburg).
- F r e y u n g : Spiel
(Ordinariat Passau, Nr. 789).
- F r o n t e n h a u s e n : Spiel und Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Frontenhausen - Wilz, Der Kampf - Lehner, Religiöses Brauchtum).
- F ü r h o l z : Spiel, Text von 1840
(Hartmann, Volksschauspiele).
- F ü r s t e n z e l l : Spiel
(Ordinariat Passau, Nr. 789).
- G a n g k o f e n : Spiel und Prozession von 1764-1767
(Ordinariat Regensburg, Dek. Frontenhausen - Usterling, Passionsspiele - Wilz, Der Kampf - Lehner, Religiöses Brauchtum).
- G e i s e l h ö r i n g : Spiel
(Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg).
- G e i s e n h a u s e n : Ölbergspiel 1685
(Wilz, Das Ende).
- G e r z e n : Spiel
(Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg - Ders., Religiöses Brauchtum).
- G r a f e n a u : Spiel und Prozession von 1610-1764
(H. Wagner, Grafenau, Geschichte der Stadt..., Deggendorf 1954, S. 173 f. - Ordinariat Passau, Nr. 1518 - Weber, Das Verbot).
- G r i e s b a c h : Spiel und Prozession 1762
(Ordinariat Passau, Nr. 789 - Mitterwieser, Passionsspiele und Karfreitagsprozessionen, in: Literarische Beilage zum Klerusblatt, Eichstätt 1830, S. 231 f.)
- M e n g e r s b e r g : Spiel
(M. Peinkofer, Volkskundliches aus der Fastenzeit, in: Durch Gäu und Wald, Beilage zum Deggendorfer Donauboten, 1934, 12. Nr.).
- M o h e n e g g l k o f e n : Ölbergspiel
(M. Peinkofer, Das Ölbergspiel zu H. bei Landshut, in: Durch Gäu und Wald, Beilage zum Deggendorfer Do-

nauboten, 1954, 10. Nr. - F. Stelzenberger, Die Ölbergandacht zu H., in: Heimatglocken, Passau 1934, S. 47).

Kelheim: Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Kelheim).

Kösslarn: Spiel von 1633-1702; Prozession 1631 f.
(J. Huber, Die Karwoche und das Hl. Grab in Kösslarn, in: Heimatglocken, Passau 1931, 4. Heft).

Kötzting: Spiel 1754
(Ordinariat Regensburg, Dek. Pilsting).

Landau: Spiel und Prozession von 1639-1799
(M. Härtl, Geschichte der Stadt Landau a. I., Landshut 1900, S. 107 - Ordinariat Passau, Nr. 789 u. 1518 - Wilz, Der Kampf - Weber, Das Verbot).

Landshut: Spiel
(Wilz, Das Ende).

Langquaid: Spiel und Prozession (1765)
(Ordinariat Regensburg, Dek. Rottenburg - Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg - Ders., Religiöses Brauchtum).

Mainburg: Spiel und Prozession von 1757-1768
(Ustalling, Passionsspiel - Wilz, Der Kampf - Lehner, Religiöses Brauchtum).

Mallersdorf: Spiel
(Wilz, Das Ende).

Massing: Spiel, Text von 1757
(Spirkner, Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Massing a. Rott)
Spiel und Prozession gehalten bis 1765
(Ordinariat Regensburg, Dek. Frontenhausen - Wilz, Das Ende - Lehner, Religiöses Brauchtum).

Neukirchen Hl. Blut: Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).

Neustadt a. Donau: Spiel und Prozession bis 1750, bzw. 66.
(Ordinariat Regensburg, Dek. Kelheim).

Obernzell: Spiel und Prozession bis 1767
(Ordinariat Passau, Nr. 789).

Osterhofen: Spiel und Prozession 1762, 1763
(Ordinariat Passau, Nr. 789 und 1518 - Weber, Das Verbot).

Passau: Prozession 1287
(Ordinariat Passau, Akt: Kapuzinerkloster St. Paul / Domkapitel zu Passau).

- P e r l e s r e u t :** Spiel von 1698-1762
(Ordinariat Passau, Nr. 769 und 789 -
M. Peinkofer, Passionsspiel in Perlesreut,
in: Deggendorfer Heimatblätter, Beilage der
Deggendorfer Zeitung, 1956, 3. Nr.).
- P f a r r k i r c h e n :** Spiel, Text um 1750
(Handschrift im Historischen Verein von
Niederbayern, Landshut)
Spiel von 1608-1781
(Stadtchronik von 1831 - Wilz, Der
Kampf - Weber, Das Verbot).
- P f a f f e n b e r g** Bez.Amt Mallersdorf: Prozession und Öl-
bergspiel
(Wilz, Der Kampf).
- P l a t t l i n g :** Spiel, Text von 1754
(Handschrift Ordinariat Regensburg, Dek. Pil-
sting)
Spiel bis 1754, Prozession 1757/58
(Ordinariat Regensburg, Dek. Pilsting - Leh-
ner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg - Ders.,
Religiöses Brauchtum).
- R e g e n :** Spiel und Prozession
(Ordinariat Passau, Nr. 1518).
- R e i s b a c h :** Spiel und Prozession
(Reisbacher Chronik von Kolnberger - Wilz, Das
Ende - Ordinariat Regensburg, Dek. Frontenhau-
sen).
- R ö h r n b a c h :** Spiel und Prozession bis 1762
(Ordinariat Passau, Nr. 789).
- R u h m a n n s f e l d e n :** Spiel
(Usterling, Passionsspiel - Wilz,
Das Ende - Lehner, Religiöses
Brauchtum).
- S a n d s b a c h :** Prozession 1765
(Ordinariat Regensburg, Dek. Rottenburg).
- S c h ö n b e r g** Spiel und Prozession
(Ordinariat Passau, Nr. 1518 - Weber, Das
Verbot).
- S i m b a c h :** Spiel
(Wilz, Der Kampf).
- S t r a u b i n g :** Prozessionsordnung von 1704
(J. Keim, Beiträge zur Straubinger Theater-
geschichte - H. Schlappinger, Die Karfrei-
tagsprozession d. lat. Kongregation zu Strau-
bing)
Prozessionsordnung von 1765
(Ordinariat Regensburg, Dek. Pilsting)

Spiel Ende 16. bis 18. Jhd., Prozessionen
(Mitterwieser, Passionsspiele und Karfreitagsprozessionen - Usterling, Passionsspiel).

T a n n : Spiel
(Wilz, Der Kampf).

T r i f f e r n : Spiel und Prozession von 1730-1780.
(Ordinariat Passau, Nr. 1518 - Wilz, Der Kampf
- Weber, Das Verbot).

V e l d e n : a. Vils: Prozession
(Wilz, Der Kampf).

V i e c h t a c h : Spiel und Prozession
(Wilz, Der Kampf - Usterling, Passionsspiel).

V i l s b i b u r g : Spiel, Text von 1730
(Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg)
Spiel 1674, Prozession
(Spirkner, Geschichte der Stadt Vilsbiburg,
in: Niederbayerische Heimatblätter, 1929,
2. Nr. - Ders., Religiöse Bräuche in Vils-
biburg vor 150 Jahren, in: s. o., 1932,
6. Nr. - Lehner, Religiöses Brauchtum).

V i l s h o f e n : Prozessionsordnung von 1724, Spiel 1755/56
(Wild, Festschrift)

W a l d k i r c h e n : Spiel und Prozession bis 1762
(Ordinariat Passau, Nr. 789 und 1518).

Z w i e s e l : Spiel bis 1762
(Ordinariat Passau, Nr. 1518).

B) Oberpfalz:

A l t m a n n s t e i n : Ölbergspiel und Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Pförring).

A m b e r g : Spiel 1524
(Knöpfler, Passionsspiele zu Amberg/Opf. im 16.
Jahrhundert, in: Das Bayerland, 1910, 49. Nr.)
Hans Sachs-Passion 1560
(Winkler, Literaturgeschichte, S. 208 - Text:
Ges. Werke, 3. Band, Nürnberg 1961, 1. Teil,
S. 206 f).

A u f h a u s e n : Spiel, Text
(Abschrift Landesstelle für Volkskunde Mün-
chen).

- B e i l i n g r i e s** : Spiel
(F. Buchner, Ein Schauspiel mit schlimmen Folgen, in: Die Oberpfalz, Kallmünz 1943).
- B u r g l e n g e n f e l d** : Spiel 1745, Ölbergspiel
(Ordinariat Regensburg, Dek. Schwandorf).
- C h a m** : Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- D i e t f u r t** : Spiel, Ölbergspiel
(L. Gernhardt, Ölbergvorstellung in Dietfurt, in: Die Oberpfalz, Kallmünz 1922 - F. Buchner, Ein Schauspiel).
- D o n a u s t a u f** : Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- E r b e n d o r f** : Spiel und Prozession
(Lehner, Religiöses Brauchtum - Ordinariat Regensburg, Dek. Kemnath).
- S c h e n b a c h** : Spiel und Prozession
(Lehner, Religiöses Brauchtum - Ordinariat Regensburg, Dek. Kemnath).
- F r e y s t a d t** : Spiel von 1730-1772
(F. Buchner, Ein Schauspiel).
- F u r t h** : Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- H o h e n f e l s** : Spiel und Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Schwandorf).
- K a l l m ü n z** : Spiel und Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Schwandorf).
- K e m n a t h** : Spiel, Text von 1731, Prozessionsordnung von 1765
(Ordinariat Regensburg, Dek. Kemnath)
Spiel, Ölbergspiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum - Wilz, Der Kampf).
- N a b b u r g** : Spiel
(Ordinariat Regensburg, Dek. Nabburg).
- U m m a r k t** : Spiel "Clarind" und "Die obsiegende Liebe"
beide von 1730
(Theaterzettel des ersten, Titel des zweiten
Spieles: Winkler, Literaturgeschichte, S. 212 f)
Passionsspiel, Text von 1772
(Fragmente hsg. von Aug. Hartmann, Volksschauspiele, S. 464 f).

- Neustadt a. Waldnaab: Prozessionsordnung von 1764 u. 1766
(Ordin. Regensburg, Dek. Nabburg)
Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- Oberviechtach: Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- Pfreimd: Spiel 1730
(Ordinariat Regensburg, Dek. Nabburg - Lehner,
Religiöses Brauchtum).
- Regensburg: Spiel im Dom 1653 mit Prozession
(L. Schwab, Spiegel der deutschen Geschichte 1648-1815, Regensburg 1952, S. 11).
- Regenstauf: Spiel und Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Schwandorf).
- Riedenburg: Spiel
(Ordinariat Regensburg, Dek. Pförring).
- Roding: Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- Rötz: Spiel, Text von 1759
(Ordinariat Regensburg, Dek. Nabburg).
- Schwandorf: Spiel und Prozession
(Ordinariat Regensburg, Dek. Schwandorf -
Lehner, Religiöses Brauchtum).
- Schwarzach: Spiel
(Usterling, Passionsspiel - Wilz, Das Ende
- Lehner, Religiöses Brauchtum).
- Vilseck: Spiel und Prozession seit 1665
(Chronik der Stadt, 2. Teil von Eug. J. Hierold,
1954/55, S. 140).
- Vohenstraus: Prozession
(Lehner, Religiöses Brauchtum)
- Waldmünchen: Spiel
(Ordinariat Regensburg, Dek. Nabburg).
- Weiden: Spiel, Ölbergspiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).
- Wörth a. D.: Spiel
(Lehner, Religiöses Brauchtum).

C) Innviertel:

- Frankenburg : Spiel von 1687-1761
(Ordinariat Passau, Nr. 789).
- Haus : Spiel
(Ordinariat Passau, Nr. 789).
- Mattighofen : Spiel
(Wilz, Der Kampf).
- Obernberg : Spiel und Prozession, noch 1770
(Ordinariat Passau, Nr. 789 -- Konrad Meindl,
Geschichte des Marktes und der Pfarre Obern-
berg am Inn, Regensburg 1875, 2. Band, S.156 f).
- Ranshofen : Spiel seit 1684
(F. Martin, Die Kunstdenkmäler des pol. Be-
zirkes Braunau, = Österr. Kunsttopographie,
30. Band, Wien 1947, S. 112).
- Ried : Spiel und Prozession
(Ordinariat Passau, Nr. 789 -- Wilz, Der Kampf)
- Schärding : Spiel und Prozession
(Ordinariat Passau, Nr. 789 und 1518 --
Wilz, Der Kampf).
- Suben a. Inn : Ölbergspiel
(M. Peinkofer, Volkskundliches).
- Uttendorf : Spiel und Prozession
(Ordinariat Passau, Nr. 789).

Quellennachweis und Literaturverzeichnis

A) *Spiele des oberpfälzischen und niederbayerischen Raumes im 18. Jahrhundert.*

PASSIONSSPIELE:

Fürholz: Das „Leiden-Christi“ aus dem Bayerischen Wald, hsg. von Aug. Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt, Leipzig 1880, S. 528 f.

Kemnath: „Disse Passion Comedi wirdt Jährlich allhir in Stadt=Kemnath gehalten“. Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Kemnath.

Kraiburg: Das Kraiburger Passionsspiel, Fragmente hsg. in: Das Muehlrad, Lokalgeschichtliche Gratisbeilage zum Mühldorfer Stadt- und Landboten 1910, 1911, 1912.

Massing: „Tragede Vom bitterm Leiden, und Sterben Jesu Christi so zu Mässing am heil. Charfreitag exhibiert worden. 1757“. Hsg. von B. Spirkner, Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Massing a. Rott, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern, 28. Band, Landshut 1892, S. 276 f.

Neumarkt: „Clarind, das ist die zur Gnade gefundene bekehrte und erweckte Menschenseele“, Theaterzettel hsg. von Karl Winkler, Literaturgeschichte des oberpfälzisch-egerländischen Stammes, 1. Band, Kallmünz/Opf. 1940, S. 212 f.
Passion, Textproben hsg. von Aug. Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt, Leipzig 1880, S. 464 f.

Pfarrkirchen: „Tragoedia Passionis oder Bewegliche Vorstell, vnd Anmüthige Betrachtung dess Bitteren Leyden: vnd Sterbens Jesu Christi. Von Kurpfalzbyr. Hauptmarkt Pfarrkirchen, So Vorgestölt worden, In Coena Domini: et Parasceves“. Handschrift Historischer Verein für Niederbayern, Landshut, Sign. 1182.

Plattling: Passion, Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Pilsting.

Röt: „Leidten Vnnd Sterbens Act. Vnsers allerheiligsten Heylandts und seellig Machers Christi

Jesu, so zu dessen Ehr Von der churfrl: oberpfälzischen statt Röz an heiligen Charfreytag Processionaliter allen Christglaubigen zur grössten Seellentrost öffentlich Vorgestellet wordten“. Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg.

Aufhausen: „Leiden u. Sterben Act Unsers Herrn Jesu Christi“ Handschriftl. Abschrift Hans Moser, Landesstelle für Volkskunde, München.

Vilsbiburg: „Das in die Gewalt des Teufels wegen der Erbsünd' verfallene, von Christo Jesu aber durch sein bitteres Leiden und Sterben erlöste menschliche Geschlecht an dem Karfreitag unter freiem Himmel vorgestellt zu Vilsbyburg im Jahre 1730“ hsg. von J. B. Lehner, Das Passionsspiel in Vilsbiburg im Jahre 1730 nach den Akten des Bischöflichen Ordinariatsarchivs Regensburg, in: Niederbayerische Heimatblätter, 1931, S. 329 f.

OLBERGSPIELE:

Altmannstein: „Exhibition: oder Vorstöllung der Angst Christi Jesu am ölberg, So gehalten worden am Heyl. Charfreitag den 20. Merz ao 1755 in dem Churfrtl. Bayrl. Markht Altmannstein“. Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Pförring.

Röt: „Fasten Exhibitiones so alle Donnerstäg zu halten sein“. Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Nabburg.

B) Prozessionsordnungen.

Burghausen: hsg. von F. Hacker, Karfreitags-Prozessionen in Bayern vor der Aufklärung, in: Das Bayerland, 1913, Nr. 26 und 27.

Deggendorf: hsg. von Leo Wilz, Der Kampf gegen die geistlichen Spiele in Bayern, in: Bayerischer Heimatschutz, München 1929, S. 106 f.

Kemnath: „Abschrift Von der Charfreytagsprocession, sowohl denen Personen, und Sprüchen, wie auch gesängen. Verfast Kemnath, den 1. Juny 1764“.

Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Kemnath.

Neustadt/Waldnaab: von 1764 und 1766, Handschriften Ordinariat Regensburg, Dekanat Naburg.

Straubing: von 1704 hsg. von Jos. Keim und J. Behner, Beiträge zur Straubinger Theatergeschichte = Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Straubing 1949, S. 30 f. — hsg. von H. Schlappinger, Die Karfreitagsprozession der Lateinischen Kongregation zu Straubing im Jahre 1704, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Straubing 1931. — von 1765 Handschrift Ordinariat Regensburg, Dekanat Pilsting.

Vilshofen: hsg. von Wild, Festschrift zur 750. Jahrfest der Stadt Vilshofen, Vilshofen 1956.

C) *Für Abfassung und Motivik der Spiele weiterhin berücksichtigte Texte:*

SPIELE:

Bucher Anton, „Entwurf einer ländlichen Charfreitagsprozession sammt einem gar lustigen und geistlichen Vorspiel zur Passionsaction. 1782“ Karmelitenkloster Straubing, Sign. Lit. 75/79 A. 27.

Eger: Egerer Fronleichnamsspiel, hsg. von Gustav Milchsack, in: Literarischer Verein Stuttgart, 156. Band, Tübingen 1881.

Friedberg/Böhmen: Das Leiden-Christi-Spiel aus Friedberg, hsg. von J. J. Ammann, in: Volksschauspiele aus dem Böhmerwalde = Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde, 2. Band, 1. Heft, Prag 1898.

Höritz/Böhmen: Das Passionsspiel des Böhmerwaldes, hsg. von J. J. Ammann, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte, der Deutschen in Böhmen, Prag 1892, S. 181 f.

Mitterndorf/Steiermark: Paradiesspiel, hsg. von A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele in Steiermark 1. Band, 1891, S. 1 f. Schäferspiel, hsg. s. o., S. 37 f.

München: Jesuitenpassion, Handschrift Staatsbibl. München, Cgm. 4434.

Oberammergau: Spiel aus St. Ulrich und Afra in Augsburg, hsg. von Aug. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt, Leipzig 1880, S. 1 f. Sebastian Wild's Passionsspiel, hsg. s. o. S. 101 f. Ao. Do. 1662 Der älteste Text des Oberammergauer Passionsspieles, hsg. von Georg Queri, Oberammergau 1910.

F. Rosner, Bitteres Leiden, Oberammergauer Passionsspiel, Text von 1750, hsg. von Otto Mausser, in: Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 282. Band, Leipzig 1934. Erstdruck der Ottmar Weiss'schen Fassung von O. Mausser, München 1910.

Regensburg: Osterspiel, hsg. von Eduard Hartl, Das Regensburger Osterspiel und seine Beziehung zum Freiburger Fronleichnamsspiel, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 78, 1941, S. 121 f.

Sachs Hans: Passion, Ges. Werke, 3. Band, 1. Teil, Nürnberg 1561, S. 206 f. Paradiesspiel, hsg. von Adelbert von Keller, Werke 1. Band — Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 102. Band, Tübingen 1870, S. 19 f.

Sankt Georgen ob Murau/Kärnten: Das Spiel vom Leiden und Sterben Christi, hsg. von Leopold Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südost-Alpenländern, Salzburg 1952, S. 67 f.

Steiermark: Das Leiden Christi, hsg. von A. Schlossar, Deutsche Volksschauspiele in Steiermark, 1. Band, 1891, S. 169 f.

Tirol: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, hsg. von Wackernell = Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, 1. Band, Graz 1897.

Vordernberg/Steiermark: Paradiesspiel, hsg. von Karl Weinhold, Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1853, S. 302 f. Schäferspiel, hsg. s. o., S. 334 f.

Weilheim: Johann Albl, „Tragoedia Passionis“, Handschrift Staatsbibl. München, Cgm. 3163.

ANDACHTSLITERATUR:

Caulibus Johannes de: Vita Christi in deutscher Übersetzung „Das leben vnsers erledigers Jesu Christi...“ Nürnberg 1514.

Martin von Cochem: Das große Leben Christi..., neu hsg., 1. und 2. Teil, Landshut 1841 und 1843.

Walasser Adam: „Passional. Die gantz Histori von dem heiligsten Leyden Jesu Christi vnsers erlösers...“, Dillingen 1570.

Linzer Flugblattlieder des 17. und 18. Jahrhunderts, hsg. von Leopold Schmidt, in: Jahrbuch der Stadt Linz, Linz 1952, S. 82 f.

D) Spielbelege.

Akten des Ordinariats **Passau** Sign. Nr. 769, 789, 867, 1518, 4501.

Akten des Ordinariats **Regensburg**, betreffend die Dekanate Frontenhausen, Kelheim, Kemnath, Nabburg, Pilsting, Pförring, Rottenbuch, Schwandorf.

Lehner Joh. Bap., Religiöses Brauchtum im Bistum Regensburg, in: 1200 Jahre Bistum Regensburg, Regensburg 1939.

Moser Hans, Das altbayerische Volksschauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Bayerischer Heimatschutz, 1928, S. 72 f.

Usterling L., Passionsspiel und Aufklärung in Niederbayern. Nach Ordinariatsakten, in: Literarische Beilage zum Klerusblatt, 1930, 8. Nr., S. 220 f.

Weber J., Das Verbot der Passionsspiele in Niederbayern (18. Jahrhundert) in: Am stillen Herd, 1930, Nr. 15 und 16.

Wilz Leo: Der Kampf gegen die geistlichen Spiele in Bayern, in: Bayerischer Heimatschutz 1929 S. 99 f., 1931 S. 81 f.
Das Ende der geistlichen Spiele in Niederbayern, in: Heimatglocken 1934, S. 43 f., S. 52 f.

E) Literatur und Bibliographie.

Ackermann F. A., Die Bibliographie von Oberammergau, in: Börsenblätter für den deutschen Buchhandel, Leipzig 1890.

Ammann J., Das Leben Jesu von P. Martinus v. Cochem als Quelle geistlicher Volksschauspiele, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 1893, S. 208 f., S. 300 f.

Bauerreiss Romuald, Sepulcrum Domini, Studium zur Entstehung der christlichen Wallfahrt auf deutschem Boden, in: Abhandlungen der Bayer. Benediktinerakademie, 1. Band, München 1936.

Berliner Rudolf, Das Urteil des Pilatus, in: Die christliche Kunst 30. Jahrgang, 1933—1934, S. 128 f.

Borcherdt Hans Heinrich, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935.

Geschichte des deutschen Theaters, in: Deutsche Philologie im Aufriß, 3. Band, Berlin 1957, Sp. 417 f.

Creizenach Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas, 4 Bände, 2. Auflage 1909—23.

Doeberl M., Entwicklungsgeschichte Bayerns, 1. Band, München 1906, 2. Buch — 2. Band, 3. Auflage München 1928, 3. Buch.

Dörner Anton, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, 1. Band, Berlin und Leipzig 1933, Sp. 698 f. — 3. Band, Berlin 1943, Sp. 712 f. Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnams-

spiele Südtirols im Zeitalter des Barock und Rokoko, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 3. und 4. Band, Freiburg im Breisgau 1928 und 1929, S. 86 f. und S. 61 f. Bozner Bürgerspiele, Alpendeutsche Prang- und Kranzfeste, 1. Band, Leipzig 1941.

Dürnwächter Anton, Die Darstellung des Todes und des Totentanzes auf den Jesuitenbühnen vorzugsweise in Bayern, in: Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns, 5. Band, Ansbach und Leipzig 1897.

Passionsspiele auf dem Jesuiten- und Ordens-theater, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 1. Band, München 1900, S. 551 f.

Duhr Bernhard, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, 4 Bände, Freiburg im Breisgau 1907 f.

Eberl Angelikus, Geschichte der Bayrischen Kapuzinerordensprovinz, Freiburg im Breisgau 1902.

Hankamer Paul, Deutsche Gegeninformation und deutsches Barock, Stuttgart 1947.

Herrmann Max, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914.

Klimke Carl, Das volkstümliche Paradiesspiel und seine mittelalterlichen Grundlagen = Germanistische Abhandlungen, 19. Heft, Breslau 1902.

Kutscher Arthur, Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen, München 1939.

Langen August, Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, in: Deutsche Philologie im Aufriß, 1. Band, Berlin 1952, Sp. 1077 f.

Legband Paul, Münchner Bühne und Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Oberbayer. Archiv, 51. Band, 1904.

Lipf Josef, Oberhirtliche Verordnungen und allgemeine Erlasse für das Bistum Regensburg vom Jahre 1250—1852, Regensburg 1853.

Maschek Hermann, Die Christusgestalt im Drama des deutschen Mittelalters, in: Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft, Wien 1932, S. 59 f.

Mayer Sigrid, Die Passionsspiel-Tradition im Allgäu, Diss. München 1957.

Minges Parthenius, Geschichte der Franziskaner in Bayern, München 1896.

Moser Hans, Die letzten 150 Jahre altbayerischen Volksschauspiels, in: Bayerischer Heimatschutz 1932, S. 7 f.

- Deutsches Volkstum im Volksschauspiel und Volkstanz = Deutsches Volkstum, Berlin 1938.
Lebendiges Volksschauspiel, in: *Schönere Heimat, Erbe und Gegenwart*, 1951, S. 10 f.
- Müller** Johannes, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), 2 Bände, Augsburg 1930.
- Nadler** Josef, Baierisches Barocktheater und baierische Volksbühne, in: *Süddeutsche Monatshefte*, München 1914, 2. Band.
- Pfandl** Ludwig, Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts, Kempten 1924.
- Rohde** Alfred, Passionsbild und Passionsbühne, Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Malerei im ausgehenden deutschen Mittelalter. = *Schöpfung, Beiträge zu einer Weltgeschichte religiöser Kunst*, 10. Band, Berlin 1926.
- Rudwin** M. J., Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit = *Hesperia, Schriften zur germanischen Philologie*, Nr. 6, Göttingen 1915.
A Historical and Bibliographical Survey of The German Religious Drama, Pittsburgh 1924.
- Sengspiel** Oskar, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters, in: *Germanistische Abhandlungen*, Band 66, Breslau 1932.
- Scheid** Nikolaus, Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 5. Band, Freiburg im Breisgau 1930, S. 1 f.
- Schlossar** Adolf, Die Erneuerung des religiös-kirchlichen Lebens in der Oberpfalz nach der Rekatholisierung (1630–1700), Diss. Erlangen 1938.
- Schmidt** Leopold, Zur Innengeschichte der deutschen Passionsspiele, Volksschauspiel und Volksfrömmigkeit, in: *Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde* 3. Band, 1938, S. 211 f.
Neuere Passionsspielforschung in Österreich, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, 2. Band, 1953, S. 114 f.
Volksschauspiel, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 3. Band, Berlin 1957, Sp. 1882 f.
- Schulte** J. Chr., Pater Martin von Cochem = *Freiburger Theologische Studien* 1. Band, Freiburg im Breisgau 1910.
- Stahl** Hans, Pater Martin von Cochem und das Leben Christi, ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Volksliteratur, = *Beiträge zur Literaturgeschichte und Kulturgeschichte des Rheinlandes*, Bonn 1909.
- Stammler** Wolfgang, Von der Mystik zum Barock, Stuttgart 1950.
Mittelalterliche Prosa in deutscher Sprache, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2. Band, Berlin 1954, Sp. 1299 f.
Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 3. Band, Berlin 1957.
- Tscheuschner-Bern** K., Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 27. Band, Berlin 1904.
- Wanner** Irene, Die Allegorie im bayerischen Barockdrama des 17. Jahrhunderts, Diss. München 1941.
- Weber** Toni, Die Praefigurationen im geistlichen Drama Deutschlands, Diss. Marburg 1919.
- Zoepfl** Friedrich, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes, in: *Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde*, 2. Band, München 1937, S. 317 f.

Am 2. Dezember 1928 bin ich — Gabriele Högl — als Tochter des Bäckermeisters Sebastian Högl und dessen Ehefrau Franziska, geb. Knott, in München geboren.

Von 1934—1938 besuchte ich die Volksschule in München und von 1939—1948 die Oberrealschule für Mädchen der Armen Schulschwestern am Anger und legte dort im Juni 1948 die Reifeprüfung ab.

Im Sommersemester 1949 immatrikulierte ich an der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität in München, (Germanistik und Geschichtswissenschaft). Ich hörte vor allem die Herren Professoren Basler, Borchardt, Hartl, Motekat, Wenzlaff-Eggebert; Maenner, Schnabel, Spindler, Spörl.

Im Herbst 1955 bestand ich die Wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Höheren Schulen in den Fächern: Germanistik, Geschichte, Geographie mit Erfolg. Anschließend arbeitete ich an einer Untersuchung über die Passionsspiele Niederbayerns und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert.

